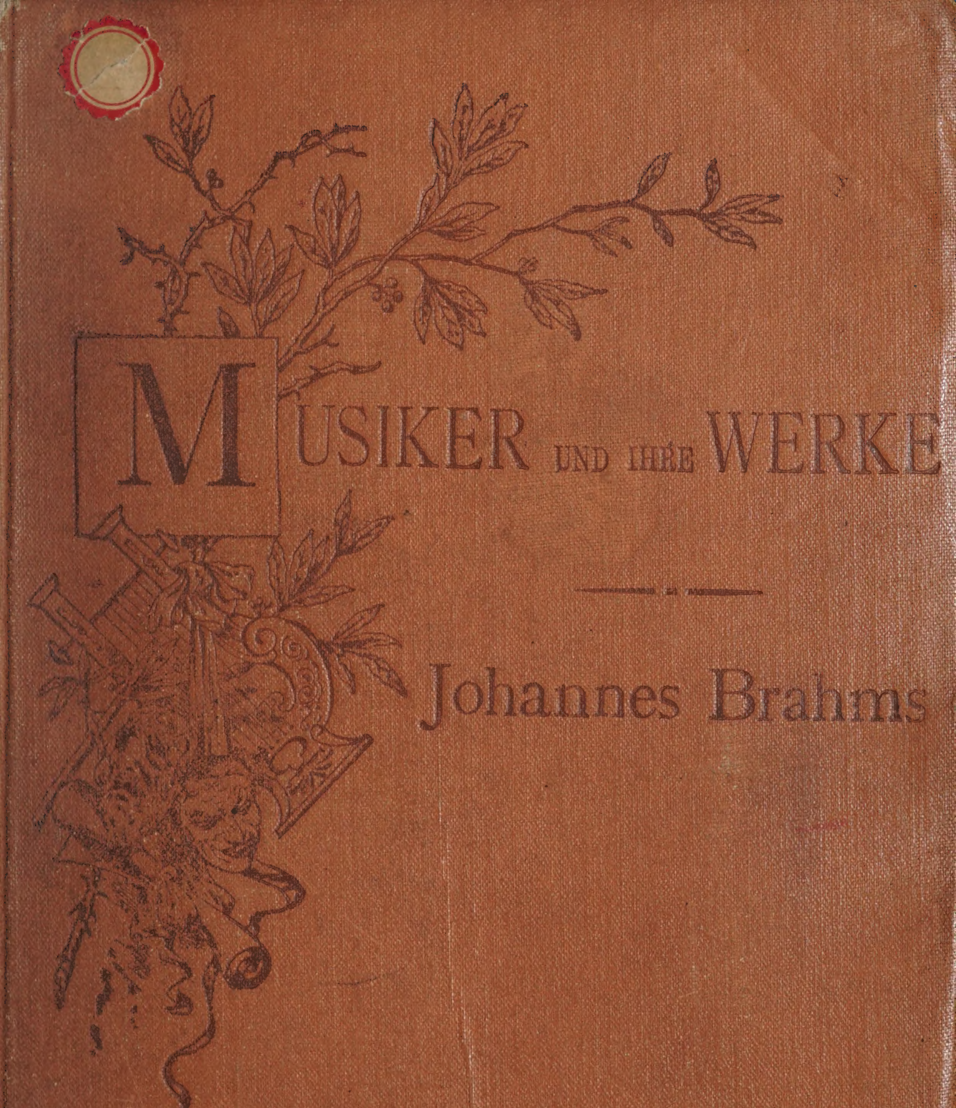
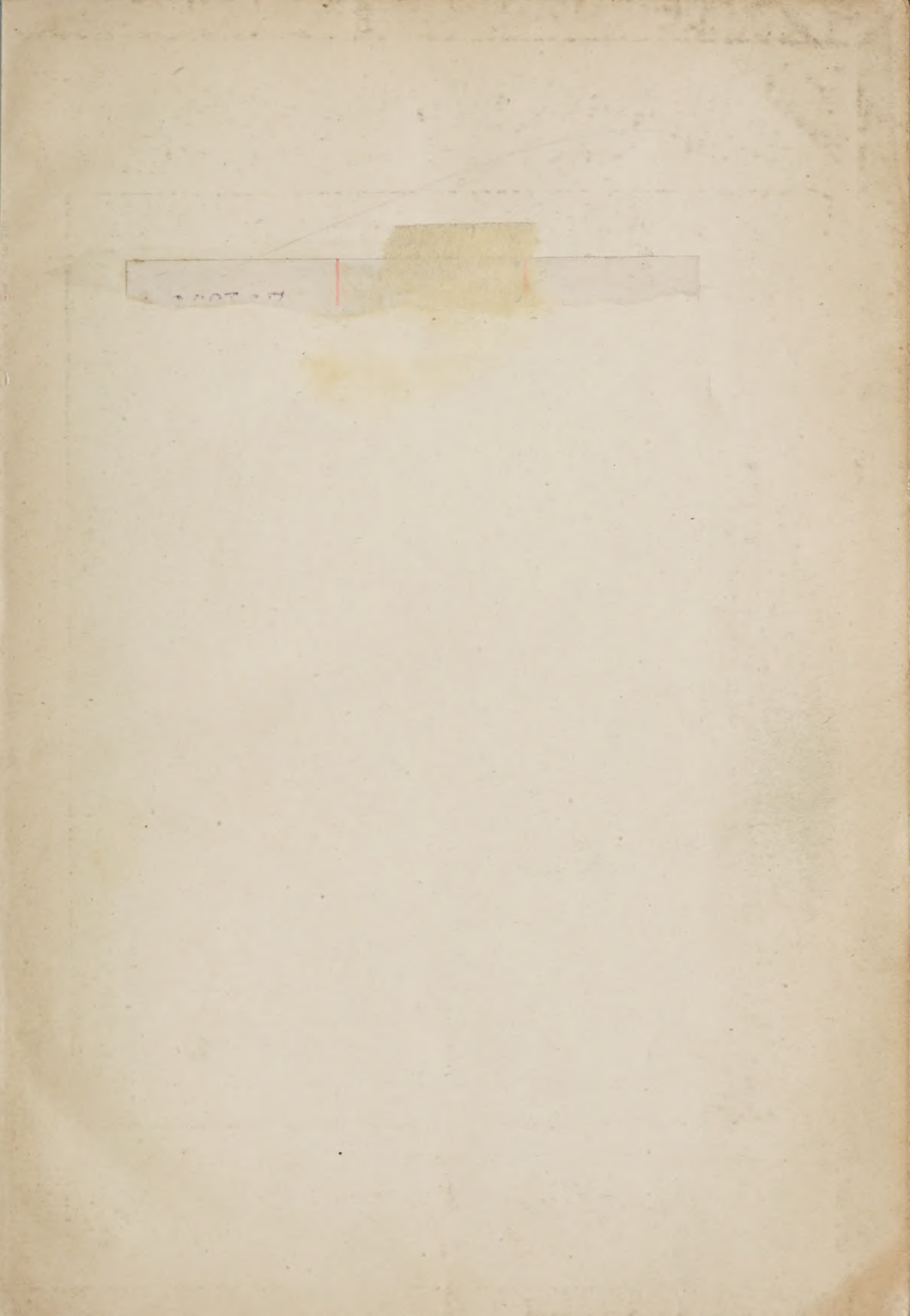
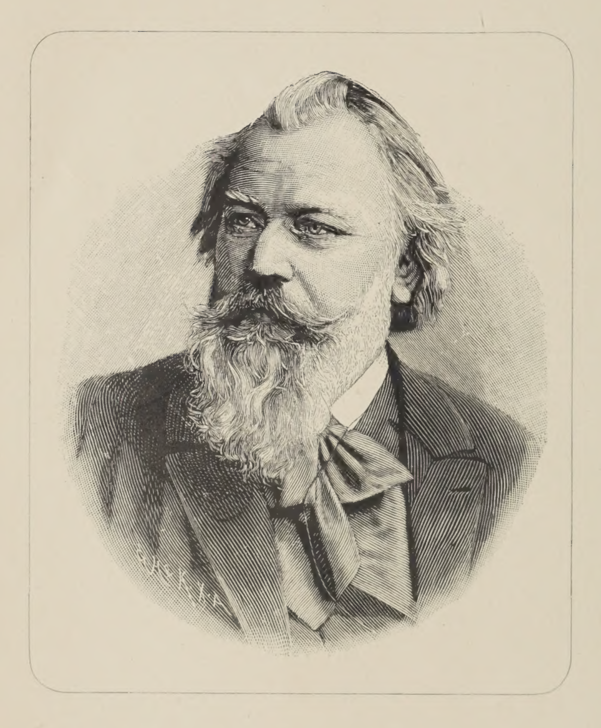


Frankfurt a. M.

Verlag von H. Bechhold


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878





Johannes Brahms.

Johannes Brahms.

Erläuterung seiner bedeutendsten Werke

von

C. Beyer, R. Heuberger, Prof. J. Knorr, Dr. H. Riemann, Prof. J. Sittard, K. Söhle und **Musikdir. G. H. Witte.**

Nebst einer

Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke.

Von **A. Morin.**

Frankfurt a. M.

Verlag von H. Bechhold.

Inhalt.

Einleitung.

Erläuterungen.

Orchesterwerke.

Vokalkompositionen.

Kammermusikwerke.

Instrumentalkonzerte.



Johannes Brahms.

Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke.

Von **A. Morin.**

„*O Tod, wie bitter bist du!*“ So seufzte der grosse und edle Meister in den Vier ernsten Gesängen zu einer Zeit (1896), wo er als Mensch sich über den Zustand seiner Gesundheit noch in glücklichster Selbsttäuschung befand, obgleich die besorgten Freunde jenen unbarmherzigen Schnitter schon längst zum vernichtenden Streiche ausholen sahen. War es ein merkwürdiges Spiel des Zufalls oder eine Fügung des Himmels, dass Johannes Brahms mit diesen das Lebensfacit ziehenden Betrachtungen eines dem Ewigen zugewandten und von Todesahnungen erfüllten Gemütes, mit diesen gleichsam von überirdischem Glanze verklärten Gesängen seine hehre Künstlerlaufbahn beschliessen musste, — dass sein op. 121 sein Schwanengesang wurde? Noch in der lieblichen Es-dur-Sonate für Klarinette und Pianoforte, die dieser Komposition in der Zahl seiner Werke vorausgeht, schwelgte er in süssem Behagen des Daseins, als ob vom Sterben noch lange nicht die Rede sein könne: und nun plötzlich ernste Todesgedanken bei dem in voller Rüstigkeit wirkenden Meister, der sich rühmen konnte, niemals vorher in seinem Leben von einer Krankheit heimgesucht worden

zu sein! Es ist diese jähe Wendung nicht anders zu erklären, als dass der im genannten Jahre erfolgte Tod seiner innigst verehrten Freundin und Genossin in der Kunst, der Frau Clara Schumann, für ihn doch ein scharf einschneidendes *memento mori* war, und dass er in jenen ernsten Gesängen das ausdrückte, was seine Seele damals bewegte und sie, zu einem Immortellenkranz vereinigt, im Geiste auf dem Grabe jener edlen Frau niederlegte, ähnlich wie er einst als treuer Sohn in dem Deutschen Requiem seiner geliebten Mutter ein *monumentum aere perennius* errichtet hatte. Und doch ahnte er wohl zu dieser Zeit nicht, dass er sich mit diesen Gesängen seine eigene Grabschrift geschrieben, und die Tage seines Erdenwallens gezählt waren. Die scharfen Augen der Aerzte, auf deren freundschaftlichen Rathschläge er, auf seine kräftige Natur pochend, in seiner Sorglosigkeit und Eigenwilligkeit wenig oder gar nicht hörte, erkannten bald klar die Unheilbarkeit des schon zu tief eingewurzelten Leidens, und ihre Kunst konnte sich schliesslich nur darauf beschränken, die Schmerzen des Kranken zu lindern. Trotzdem aber die Lösung der Dissonanz lange vorhergesehen war, so durchdrang doch, als der Heimgang des edlen Meisters am Sonnabend, den 3. April 1897 nun wirklich erfolgte, ein dumpfer Schmerzenslaut die gesamte musikalische Welt, denn jedermann hatte die wemutsvolle Empfindung, dass der Grössten einer im Reiche des Geistes von uns gegangen war!

Und in der That ragte Brahms wie eine starke, allen Stürmen trotzbietende Eiche in unsere Zeit hinein. Die tief und in die Breite gehenden Wurzeln seiner starken Künstlerindividualität reichen bis in das musikalische Erdreich Beethoven's und Bach's. Vor allem bewies er durch sein Schaffen, dass auch der absoluten Musik, die nichts sein will als Musik und daher auf ein sie stützendes Programm verzichtet, doch noch Neues, Schönes und Bedeutendes abgewonnen werden kann, trotzdem deren Brunnen in der Zeit nach Schubert, Mendelssohn und Schumann vollständig erschöpft schienen. Wie ein kundiger Baumeister grenzte er scharf sein Gebiet

ab und führte auf festen und soliden Fundamenten erhabene und unvergängliche Bauten auf, an deren Schönheit und Gediegenheit sich noch Enkelgeschlechter erfreuen werden. Unbekümmert um die verschiedenartigsten Strömungen und den Sturm und Drang in der jüngeren Generation, aber ein genauer Kenner ihrer Richtungen und Bestrebungen, behielt er unentwegt sein Ideal im Auge: das vernünftige Alte vernünftig und in neuer und freiester Weise zu wiederholen, es auf Grund der intimsten Kenntnis und in souveräner Beherrschung aller Mittel der Technik zu steigern und seinen Werken den Stempel seines edlen, männlichen und ernsten Geistes und Charakters aufzuprägen! Wie diesen Charakter nach der rein menschlichen Seite ein sittlich strenger Ernst, die zuverlässigste Wahrhaftigkeit und eine felsenfeste Treue auszeichnete, so sind auch seine Tongedanken tief, echt und wahr; der Ausdruck seiner Empfindung, der flachen Alltäglichkeit vornehm abgewandt, vollzieht sich stets in der gewähltesten und eigenartigsten Form, ohne gesucht und ergrübelt zu sein Allerdings ist oft im grösseren Publikum die Ansicht zu hören, dass die Musik Brahms' manchmal dunkel, unverständlich und erkünstelt erscheine, und in gewissem Sinne muss auch zugegeben werden, dass ihn das Sinnenfällige, sofort Bestechliche und Eingängliche abgeht und nicht selten der Eindruck des Spröden und Herben beim Hören die erste Empfindung ist. Aber es geht bei ihr, wie bei manchen Bildern grosser Meister in der Malerei. Wir stehen davor und fragen uns, wie es nur möglich ist, das was uns auf den ersten Anblick als ein Chaos von Strichen oder Farben erscheint, für ein Meisterwerk auszugeben. Und doch, wenn wir sie richtig anschauen gelernt, wenn wir uns erst in die Stimmung und Situation „hineingesehen“ haben, so kommt es wohl plötzlich wie eine Erleuchtung über uns, und wir entdecken die geheimnissvollsten Wunder und das sich darin offenbarende Genie des Künstlers. So ist es auch mit Brahms' Musik! Seine Werke gewinnen fast alle bei näherer Bekanntschaft. Man „höre“ sich nur in seine noblen Melodien

hinein; man fühle nur die Blutwärme in ihren Tönen und durchdringe mit scharfem Auge die wunderbare Filigranarbeit der Rhythmik des Tonmeisters, worin er über sein grosses Vorbild Beethoven noch hinausgeht; man achte auf die reichen und neuen harmonischen Wendungen, die zwingende Logik seiner Gedanken, den stolzen, farbenprächtigen Gliederbau besonders seiner Kammermusikwerke; man lasse einmal die zarten, unaufdringlichen, satten und ruhigen Farben seiner Instrumentation und deren innige und sinnige, markige und eherne Dynamik unbefangen auf sich wirken, und man wird auch Wunder erleben! Seine Musik ist eine keusche, jungfräuliche Schöne, die nicht mit aller Welt kokettiert und sich dem ersten Besten gefangen giebt; sie will umworben und erorbert sein. — Mit höchster Kunst versteht Brahms Stimmung zu machen. Aber nicht der zunächst auffallende düstere, schwermütige, finstere und pessimistische Zug, der in so vielen ernsten Werken unserer Zeit anklingt, steht ihm zur Verfügung, sondern ebenso der heitere, humorvolle, freudige, lichtgebadete Wohlklang, der milde Abglanz unvergänglichen Lichtes, der die Seele mit süssen Schauern erfüllt und das Herz dem Unendlichen erschliesst. Wenn daher ein deutscher Philosoph (Fr. Nietzsche) das gesammte Kunstschaffen mit dem Endurteil abzuthun vermeinte: „Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft nicht aus der Fülle, er durstet nach der Fülle .... sein Eigenstes ist die Sehnsucht“ — so ist ihm das entschieden „vorbeigelungen“! Seine Werke werden der Zeiten Stürme überdauern, und die zum Theil vergifteten Geschosse seiner Gegner und Neider werden wirkungslos an ihrem festen Gefüge abprallen! —

Im Jahre 1853 schrieb R. Schumann nach der ersten denkwürdigen Bekanntschaft mit dem 20-jährigen Brahms in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (23. Okt.) — wir werden diese in der Musikgeschichte einzig dastehende Einführung eines jungen Musikers durch den älteren noch später berühren: — „Und er ist gekommen, ein junges Blut

an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten". Genauere Nachforschungen und Mitteilungen aus seiner Vaterstadt Hamburg*) lassen jedoch darüber keinen Zweifel, dass die rauhe Wirklichkeit hierzu in schneidendem Kontraste stand. Die Eltern des grossen Meisters wohnten im 1. Stock eines altmodischen, aber interessanten Hauses am Specksgang. Es ist nicht festzustellen, wann sie dieses Heim mit einer Wohnung an der Fuhlentwiete vertauschten und wann sie nach dem Dammthorwall übersiedelten, woselbst Frau Brahms ein kleines Ladengeschäft mit holländischen Waren betrieb. Es waren, wie sich hieraus unschwer schliessen lässt, die kleinsten und ärmlichsten Verhältnisse, unter denen Johannes, der am 7. (nach Anderen am 8.) Mai 1833 geboren wurde, mit seinem Bruder Fritz (der Musiklehrer wurde, längere Zeit in Carácas lebte und in seiner Vaterstadt an einem Gehirnleiden starb) und seiner Schwester Elise (die sich gegen den Willen ihres älteren Bruders mit einem Uhrmacher verheiratete und auch schon lange verstorben ist), aufwuchs. Der schmale Sold seines Vaters, der Kontrabassist am Karl-Schultze-Theater und später am Stadttheater war, liess es nicht zu, den Kindern eine höhere Schulbildung zu geben; und so floss das Leben des jungen Tonhelden einfach und gleichmässig dahin. Viel zu leiden hatte der Knabe nur unter dem gegenseitigen Verhältniss seiner Eltern, das nicht das beste gewesen zu sein scheint. Seine Mutter, deren Augapfel er war, und der er mit zärtlichster Liebe anhing, war 20 Jahre älter als der Vater, — ein bedenklicher Altersunterschied, der selbst bei gleichgestimmten Charakteren manche Gefahren für ein glückliches Eheleben in sich schliesst. — Die Not zwang den Knaben schon früh, als er und seine Eltern seiner hohen musikalischen Begabung inne wurden, durch Musicieren seinen Lebensunterhalt teilweise selbst zu verdienen; der Schöpfer so vieler herrlicher und unvergänglicher Tonwerke musste als kaum ausgewachsener Knabe in Lokalen niederen Ranges

---

*) Conrad Wagner, Aus Brahms' Jugendzeit. N. Musikztg., Stuttgart XVIII. Jahrg. No. 10.

nachts oft zum Tanze aufspielen. Doch scheinen ihm seine gesunde Natur, sein angeborner Humor und die keimende Kunstbegeisterung die Bitternisse der Armut einigermassen erträglich gemacht zu haben. Schon damals regte sich bei dem angehenden Jüngling der Trieb zum Komponieren. Meistens wählte er zu dieser Beschäftigung die frühesten Morgenstunden, und er erzählt später selbst einmal, dass ihm die schönsten Gedanken eingefallen seien, wenn er sich des Morgens die Stiefel wichste. Sein erster Lehrer in der Musik war ausser seinem Vater Otto Cossel (1813—1865), ein Mann, von dem Brahms stets mit der grössten Achtung sprach, und dem er nachrühmte, dass er ihm seine hauptsächliche Ausbildung im Klavierspiel verdanke. Gegen den Willen seines Lehrers trat er im 14. Jahre zum ersten Male öffentlich auf und zeigte sich auch schon als Autor, indem er Variationen über ein Volkslied von eigener Komposition vortrug. Hätte Cossel nicht energisch protestiert, so wäre Brahms von einem Impressario, der seine Augen auf ihn geworfen, vielleicht zum dauernden Schaden für seine Zukunft, als Wunderkind von Konzertsaal zu Konzertsaal geschleppt worden.

Glücklicherweise drang der Rat des erfahrenen Cossel, der den musikalischen Unterricht bei dem Knaben vom 6. bis zum 15. Lebensjahre leistete, durch, und Johannes wurde zur weiteren Ausbildung zu Eduard Marxen, einem Manne von in theoretischer und praktischer Beziehung gründlichster Fachbildung und hoher künstlerischer Gesinnung gebracht. In seiner Schule entwickelten sich bald die reichen Anlagen des Kunstjüngers; an seiner Hand drang er in den Geist der klassischen Meister, namentlich Bach's und Beethoven's ein, deren Strenge, künstlerischer Ernst und Gewissenhaftigkeit der herben, scharfkantigen Eigenart und eisernen, oft sogar rücksichtslosen norddeutschen Sachlichkeit des genialen Schülers entsprach. Der kühle und kalte schwerblütige Norden mit seiner einseitigen Ausbildung der Verstandeskräfte, dem Ueberwiegen des Materiellen über das Geistige, mit den spär-

lichen künstlerischen Anregungen und dem Mangel spezifisch musikalischer Atmosphäre war für ein echtes Musikerherz und den brennenden Durst nach sinnlicher, warmer und wonniger Schönheit ein zu steriler Nährboden. Kein Wunder, dass es ihn mit aller Macht nach dem Süden, nach Oesterreich zog, mit dessen Volk und den grossen Wiener Meistern er so stark sympathisierte. Die innige Berührung mit dem heiteren und naiven Volkstum im Lande Haydn's und Mozart's, dem Gegenstück des kargen, in sich gekehrten nordischen Volkslebens, ist für sein Schaffen ein unschätzbarer Gewinn geworden, weil der zwar tief innerliche, aber spröde und — man möchte fast sagen — ascetische Grundzug seiner Musik durch die Beimischung von südlicher Wärme, Rundung, Grazie, Leichtflüssigkeit und Schmelz günstig beeinflusst, beziehungsweise gemildert wurde.

Trotzdem Brahms von Anfang an den Schwerpunkt seiner Studien mehr auf die Komposition als auf die Virtuosität legte, so konnte er doch gleich auf seiner ersten Konzertreise, die er mit dem hinreissend-feurigen ungarischen Geiger Reményi, einem echten Künstlervollblut, unternahm, beweisen, dass er schon damals unter die Pianisten ersten Ranges gehörte. Der Verkehr mit dem ungarischen Violinisten mag wohl der erste Anstoss zu der leidenschaftlichen Liebe Brahms' für die charakteristische Musik dieses Volkes gewesen sein, der er später in den allgemein bekannten Ungarischen Tänzen (Originalform für Piano zu 4 Händen, „gesetzt" von Brahms) einen so wirksamen Ausdruck gab. Wie tief die Vorliebe Brahms' für diese eigenartige Volksmusik gewesen, dafür sprechen noch viele, allerdings idealisierte Spuren und Anklänge, die sich selbst in seinen grössten und vornehmsten Werken finden, — wie denn überhaupt Brahms, wie fast alle grossen Komponisten, im Volksthümlichen und Volksmässigen den unerschöpflichen Jungbrunnen für die Kunst gefunden hat. Es war wohl nicht blosser Zufall, dass jenes Klavierstück, womit er sich bei seinem ersten öffentlichen Auftreten als Komponist einführte, ein Volkslied

mit Variationen war, eine ebenfalls von ihm bevorzugte und in echt-beethoven'scher Weise weiter ausgebildete Form der Komposition. Auf dieser Tournée berührte er unter anderen Städten Weimar und erregte durch sein Spiel und seine Kompositionen die Aufmerksamkeit und Bewunderung Franz Liszt's. Damals schon war die Mappe Brahms' mit grösseren und kleineren Manuscripten: Sonaten, Liedern und Klavierstücken aller Art angefüllt. Liszt, der allezeit liebenswürdige und thatkräftige Beschützer und Förderer aller jungen tüchtigen Talente, interessierte sich ausserordentlich dafür. Ein Scherzo für Klavier fand seinen besonderen Beifall. So oft Liszt Gelegenheit fand, liess er dem jungen Künstler sein Wohlwollen und seine Freundlichkeit angedeihen. — Ein ganz besonderer Glückszufall war für Brahms die Bekanntschaft mit dem zwei Jahre älteren Joseph Joachim, der schon als vierzehnjähriger Knabe die Welt durch sein grossartiges Violinspiel in Erstaunen setzte. Aus dem Zusammentreffen der beiden Kunstgenossen in Weimar entwickelte sich bald eine tiefe und innige Freundschaft. Wie mögen die beiden in vielen Beziehungen kongenialen Geister damals in ihrer geliebten Kunst geschwärmt haben! Wenn sie sich auch von vornherein gegenseitig hochschätzten, so ist doch aus einem kleinen Vorfall bekannt, wie sehr Joachim die musikalische Geschicklichkeit und Geistesgegenwart seines Freundes bewundern konnte. In einem Konzerte in Göttingen wollten die beiden Diskuren Beethoven's A-dur-Sonate (op. 47), die sogenannte „Kreutzer"-Sonate, spielen. Das Klavier stand jedoch einen halben Ton zu tief. Ohne Zögern transponierte Brahms seinen Klavierpart auswendig nach Ais-dur und führte ihn zum Staunen derer, die das Kunststück merkten, vollkommen glatt und sicher durch.

Die bis zum Jahre 1853 erstrittenen Erfolge ermutigten Brahms, sich im Oktober des genannten Jahres mit einer Empfehlung Joachim's zu Robert Schumann nach Düsseldorf, wo dieser Meister (nach Ferd. Hiller) städtischer Musikdirektor war, zu begeben und sich ihm als Künstler vorzu-

stellen. Auf den vereinsamten grossen Mann, dessen Gemüts- und Gedankenleben schon damals anfing, sich zu verdüstern, wirkte der junge Künstler, der ihm und seiner Clara in seinen Sonaten, Liedern und freien Fantasien unzählige Proben seines ausserordentlichen Talentes gab, geradezu wie eine blendende Erscheinung. Mit Begeisterung griff er — zum letzten Male — zur Feder und schrieb jenen schon oben signalisierten Aufsatz in die „Neue Zeitschrift für Musik", den wir als einziggearteten Erguss und als Denkmal eines hochgesinnten, edlen, neidlosen und weitsichtigen Künstlerherzens hier mit unwesentlichen Auslassungen folgen lassen. — Schumann liess sich in dem „Neue Bahnen" überschriebenen Artikel so vernehmen:

„Es sind Jahre verflossen — beinahe ebensoviele als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn — dass ich ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vornehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manch' neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie die vielen der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engern Kreise bekannt sind. . . . . . . Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der grössten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen, gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Nun er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst (Ed. Marxen), war kurz vorher von einem verehrten bekannten

Meister empfohlen. Er trug, auch im Aeussern, alle Kennzeichen an sich, die uns ankündigten: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien; — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen wird, obwohl eine eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle zieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur, von der anmutigsten Form — dann Sonaten für Violine und Klavier — Quartette für Saiteninstrumente — und jedes so abweichend vom andern, dass jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schien. Und dann schien es, als vereinige er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Gewinn dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüssen ihn bei seinem Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heissen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schliesst, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, dass die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend."

Die Wirkung dieser „Weissagung", die — wie schon bemerkt — in der Art, wie ein Meister energisch und nachdrücklich und in allem Wesentlichen mit richtiger Divination

für einen Werdenden eintrat, in der Kunstgeschichte ein Unicum vorstellt, war eine ganz bedeutende, obgleich die Anhänger und Verehrer Mendelssohn's († 1847) sich gegen die neue Erscheinung, die ihnen unbequem kam, sehr ablehnend und kühl verhielten. Die Wunden, die des jungen Künstlers nach Schumann's Voraussage ebenso warten würden wie Lorbeeren und Palmen, sollte Brahms gar bald empfangen. An Beethoven's Geburtstag (17. Dezember) 1853 trat er in Leipzig zum ersten Male als Pianist auf. Der Erfolg des Konzerts war mässig; aber es gelang ihm, mit den ersten Verlegerfirmen (Breitkopf und Härtel, Barthold Senff) wegen Herausgabe seiner Erstlingswerke wichtige Verbindungen anzuknüpfen. Bald erschienen jetzt seine drei grossen Klaviersonaten (op. 1, 2 und 5), ein Scherzo in Es-moll für Klavier (op. 4), die Liederhefte op. 3, 6, 7 und das Trio für Klavier, Violine und Violoncello (op. 8), welchen Werken sich nicht viel später Variationen über ein Thema von Schumann (op. 9) und die Balladen für Klavier (op. 10) anschlossen. — Den mutigen Verlegern gereicht es zur grossen Ehre, diese Sachen eines noch Unbekannten, weil deren Einführung in das grössere Publikum ein Wagnis war, vertrauensvoll angenommen zu haben. (Vorausgreifend sei hier gleich bemerkt, dass später diese und fast alle übrigen Werke Brahms' in den Verlag von N. Simrock, Bonn und Leipzig übergegangen sind.)

Im Jahre 1854 weilte Brahms wieder einige Wochen in Weimar bei Liszt, der ihn aufs Neue mit offenen Armen aufnahm. Nachdem er verschiedene Konzertreisen unternommen hatte, entschloss er sich, um die Mittel einer gesicherten Existenz zu gewinnen, für die Wintermonate eine Stellung als Chordirektor und Musiklehrer am Hofe des Fürsten von Lippe-Detmold anzunehmen. Auf diesem Posten fand er reichlich Zeit und Gelegenheit, seine theoretischen Studien zu vertiefen und im praktischen Musikbetrieb die reichsten Erfahrungen zu sammeln. Die wenigen Jahre, die er dort verlebte, bilden im Entwickelungsgange des Künstlers eine wichtige Uebergangszeit. Hier lernte er das Masshalten

in der Kraft des musikalischen Ausdrucks beim Producieren und Reproducieren. Von jetzt an legte er seiner manchmal zügellos wuchernden Phantasie die zarten und feinen Fesseln der Schönheit an, die Manche bis dahin an seinen Werken vermisst hatten; hier festigte er seine künstlerische Natur so, dass sie weder durch Lob und Schmeichelei, noch durch Tadel und Misserfolg ins Wanken zu bringen war. Der Gewinn aus dieser Zeit der Sammlung und Selbstprüfung bildete für ihn einen Schatz, der ihn auf allen Lebenswegen begleitete. — Nach Aufgabe dieser Stellung an dem fürstlichen Hofe lebte Brahms einige Zeit in Hamburg und in der Schweiz, wo ihm Theodor Kirchner einen grossen Kreis neuer Freunde zuführte. Bis gegen das Jahr 1859, wo er im Leipziger Gewandhaus sein gewaltiges D-moll-Konzert zum ersten Male vorführte, sind weitere Kompositionen von ihm nicht erschienen.

Nicht nur in Leipzig, damals eine Hochburg des Zopfes, der Pedanterie und des „muffigen Klassicitätsdünkels", erlebte er eine arge Enttäuschung, indem der revolutionäre Geist des obengenannten Klavierkonzertes und namentlich die scharfe Luft seines ersten Satzes ein bedenkliches Schütteln der Köpfe und starke Verschnupfung bei den alten Perücken hervorbrachte, sondern auch in andern Orten, ja sogar in seiner Vaterstadt Hamburg, stiess er mehr auf Uebelwollen und Ablehnung, als auf verständige Würdigung und ruhige Anerkennung. Die Stumpfheit und Langweiligkeit in den norddeutschen Konzertsälen und die reservierte und missgünstige Haltung des Publikums, besonders des Mendelssohnkreises, veranlasste ihn, seinen Aufenthalt im Süden, in Wien zu nehmen, wohin er nach einem unstäten Wanderleben, nach den mannigfaltigsten Kunst-, Geschäfts- und Erholungsreisen immer wieder zurückkehrte und wo er später definitiv seinen Wohnsitz aufschlug.

Das war im Jahre 1862. Ging es mit der allgemeinen Wertschätzung auch hier langsam vorwärts, so

erwarb er sich doch durch seine Komposition und besonders durch sein bedeutendes Klavierspiel bald eine grosse Zahl von Freunden und Anhängern, von denen wir nur die weit und breit bekannten Namen E. Hanslick, G. Nottebohm, Joseph Gänsbacher und Th. Billroth hier nennen wollen. — Im Laufe der Jahre erhob ihn sogar eine zahlreiche Gemeinde bewundernder Verehrer als Haupt einer neuen Schule, ja als „Messias“ auf den Schild. Unter der Fahne dieser Partei — der „Brahminen“, wie man sie kurz bezeichnete — sammelten sich Alle, die eine Weiterentwickelung der Musik nach der neuromantischen Richtung hin, wie sie in dem Kunstschaffen eines Wagner, Berlioz, Liszt ihren Ausdruck fand, als unberechtigt abwiesen oder gänzlich ableugneten. Brahms, der ihnen in seinem Festhalten an den überlieferten symphonischen Schemata „der treueste Hüter der Klassicitätsformel“ erschien und erscheint, galt ihnen als der Musiker par excellence, ausserdem kein Heil ist. Von der Einseitigkeit, Engherzigkeit und Intoleranz einer solchen Ansicht die nicht zugeben will, dass nicht erstarrte Dogmen und geheiligte Schablonen, sondern der Geist und die Freiheit es sind, die lebendig machen und Fortschritte ermöglichen, ist schon anderweitig (S. Erläuterungen zur Pastoral-Symphonie von Beethoven, Heft 81 des „Musikführer“) ausführlich gesprochen worden. Es ist durch nichts erwiesen, dass Brahms, der in Aeusserungen und Urteilen über seine Kunstgenossen und deren Werke, trotzdem er alles Bedeutendere genau kannte, bekanntermassen äusserst zurückhaltend und vorsichtig war, die Rolle eines Messias, der doch mit von Grund aus neuen Prinzipien das gesamte musikalische Interesse der Gegenwart hätte auf sich vereinigen müssen, hat prätendieren wollen; im Gegenteil ist wohl sicher anzunehmen, dass er bei seiner ruhigen, verständigen und gerechten Sinnesart hoch über den Zinnen der Parteien gestanden hat.

Brahms' künstlerisches Gesicht ist allerdings mehr nach rückwärts als nach vorwärts gerichtet. „Die von ihm vertretene edle Richtung“, — so schreibt der geistvolle Bernhard

Vogel*), dessen Ansichten wir in dieser Beziehung beipflichten müssen — „sein Zug nach dem Grossen und Ungewohnten, der ihn früher nicht selten verleitete, grösser scheinen zu wollen, als er wirklich war, und Gespreiztheit an Stelle von natürlicher Kraft setzte, sein Ausholen aus der Tiefe und seine Meisterschaft in der Kompositionstechnik sichern ihm auf alle Fälle einen Ehrenplatz in der zeitgenössischen Kunstgeschichte. Dass er nur auf seinen Höhepunkten an Beethoven heranreicht, nirgends aber ihn überholt; dass er noch keineswegs Schumann entthront hat, würden wir nicht noch besonders hervorheben, wenn nicht die Verblendung gewisser Parteigänger nur zu gern das Gegenteil behauptet hätte.“ Der unerquickliche Streit zwischen den beiden Lagern, von dem wir kurz Notiz nehmen mussten, hat sich jetzt glücklicherweise beruhigt und wird gänzlich verschwinden, je mehr wir uns zeitlich von dem verewigten Künstler entfernen und eine gerechtere Würdigung seines Schaffens *sine ira et studio* Platz greifen wird. Die Zukunft wird daher auch entscheiden, ob Hans von Bülow, der in seinen späteren Lebensjahren ein leidenschaftlicher Bewunderer Brahms' war, mit der Proklamation der musikalischen Dreifaltigkeit: **B**ach-**B**eethoven-**B**rahms in vollem Umfange Recht behalten wird!

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zur Verfolgung seines weiteren Lebensganges zurück! Im Jahre 1863 wurde Brahms von der Wiener Singakademie zum Chormeister erwählt, in welcher Stellung er aber nur bis 1864 blieb. In der Aufführung Bach'scher Werke bestand hauptsächlichlich seine Thätigkeit in dieser Dirigentenstellung.

Nun begann wieder ein Wanderleben. Bald war er in Hamburg, in Zürich oder Baden-Baden, wo es ihm verhältnismässig am meisten behagte. Ueberallhin begleitete ihn aber seine Muse. Die Frucht des unermüdlichen Schaffens in dieser Zeit waren die ersten Klavierquartette (op. 25

---

*) Musikheroen der Neuzeit. IV. Johannes Brahms. Leipzig, Hesse. 1878.

und 26), das grosse Klavierquintett (op. 34), das Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (op. 40), eine Anzahl von Sachen für Klavier und eine Menge von Liedern und Gesängen, die Sextette in B- und G-dur. Wir treffen ihn abwechselnd am Rhein (1865), wo er in Köln seine erste Serenade dirigierte und auf Konzertreisen in der Schweiz. In diese Zeit fällt auch die Komposition seines Requiems, von dem die drei ersten Chöre schon 1867 in Wien unter Herbecks Leitung zur Aufführung gelangten. Eine den günstigen Erfolg dieses Werkes entscheidende treffliche Wiedergabe (jedoch noch ohne den 5. Chor) erfuhr dasselbe am 10. April 1868 unter Karl Rheinthaler im Dom zu Bremen. Von hier aus trat die geniale und zugleich liebliche Schöpfung die Runde durch die grössten Konzertsäle Deutschlands an und erwarb sich in den Herzen Tausender einen Platz. — 1869 kehrte Brahms wieder nach der Donaustadt zurück und leitete von 1871 bis 1874 die sogen. Gesellschaftskonzerte (Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde), bis sie Herbeck, der unterdessen als Hofkapellmeister zurückgetreten war, wieder übernahm. Die glänzenden Waffenthaten der deutschen Heere erregten auch in Brahms eine glühende Begeisterung, die in dem gewaltigen Triumphlied, das im Winter 1870/71 entstand, ausklang. Auch das Schicksalslied brachte er 1872 in die Oeffentlichkeit und hatte damit einen Erfolg, der dem des Requiems fast gleichkam.

Im Vollgenusse seiner Freiheit und Unabhängigkeit — Brahms war einer der besthonoriertesten Komponisten und hinterliess nach seinem Tode ein ansehnliches Vermögen — lebte er, von irgendwelchen amtlichen oder häuslichen Fesseln nicht gebunden, seit jener Zeit ganz seiner Kunst. Wo es ihm gefiel, schlug er vorübergehend seinen Wohnsitz auf, immer wieder von seinen kürzeren oder längeren Ausflügen, wozu auch tüchtige Fussreisen nach Studentenart gehörten, nach seinem geliebten Wien zurückkehrend. In den Sommerfrischen bei Heidelberg, in Mürzzuschlag, am Fusse des Semmering, in Thun, Ischl u. s. w. entstanden seine schönsten

Werke. Der enge Kreis der bevorzugten Freunde in Wien (Professor Billroth, E. Hanslick, J. Brüll u. A.) wurde dann stets gewürdigt, die neuen Kompositionen im Hause Billroth's, des berühmten Chirurgen, mit dem Brahms in geradezu idealer Freundschaft lebte, zuerst zu hören. Hier gab er seinen Intimi auch von jeder der vier Symphonien, indem er sie mit Ignaz Brüll auf zwei Klavieren vortrug, ein vorläufiges Bild. Oft lagen aber zwischen der Vollendung und dem ersten Bekanntgeben seiner neuen Sachen lange Zwischenräume; denn wie kaum ein Künstler übte Brahms die strengste Selbstkritik und gab nichts aus der Hand, bis alles wiederholten und gewissenhaften Prüfungen unterzogen war.

Gewöhnlich dirigierte er Erstaufführen selbst oder war doch wenigstens in den Proben anwesend. Da war es denn für Mitwirkende und Zuhörer eine Lust zu sehen und zu hören, wie er mit seiner Löwenstimme die Ausführenden anspornte, wie er ohne weitläufige Auseinandersetzungen und viel Federlesens mit knappen und bestimmten Befehlsworten rasch zum Ziele kam und mit welchem Feuereifer und mit welcher Hingabe Orchester und Chor unter ihm spielte und sang. Wenn er den Dirigentenstab in die Hand nahm, so wusste männiglich, dass da ein ganzer Mann stand, der das Herz auf dem rechten Flecke hatte und der von Jedem die Einsetzung seiner ganzen Kraft verlangte. Den Beifallsstürmen und Hervorrufen des Publikums folgte er nur ungern und fast schüchtern und konnte nicht schnell genug wieder verschwinden, wenn er einmal auf dem Podium erschienen war. Nie sprach Brahms über sich selbst oder über und zu Gunsten seiner Werke. Als grimmiger Feind aller Reklame durfte er daher mit Recht von sich sagen: „Ich besitze Ehrgefühl, aber weder Eitelkeit noch Ehrgeiz".

Bei der ersten Einführung von Kammermusikwerken, an welchen das Klavier beteiligt war, übernahm er meistens den Klavierpart selbst, während er sich als Solo-Pianist in seinen letzten Lebensjahren unseres Wissens nicht mehr hören liess. Dem Verfasser dieser Zeilen ist es daher eine

höchst wertvolle Erinnerung, den greisen Künstler im Februar 1895 in Frankfurt a. M., wohin er seine Schritte wegen seiner hier lebenden berühmten Freundin Clara Schumann und des Prof. Julius Stockhausen, dem grossen Gesangmeister und gefeierten Sänger seiner Lieder, oft und gern lenkte, noch einmal — zum letzten Male — gesehen und gehört zu haben. In Gemeinschaft mit dem bedeutenden Klarinettenvirtuosen R. Mühlfeld spielte er seine beiden Klarinetten-Sonaten (op. 120) und das G-moll-Klavierquartett (op. 25). Hier zeigten sich seine Qualitäten als Pianist wiederholt im schönsten Licht. Als Virtuos im grossen Stil nur dem Geiste der Kompositionen dienend, vermied er fast zu sehr zurückhaltend stets jeden Schein selbständigen Prunkes. Es ist möglich, dass er — auch in seinen besten Jahren — durch manchen neuern glanzvollen Spieler à la Liszt und Rubinstein hinsichtlich der Technik oder blendender Aeusserlichkeiten in den Schatten gestellt wurde; aber die aus dem Innersten strömende, alles durchdringende Wärme des Vortrags, die geistige Belebung, die seinem Spiel das Gepräge einer im Moment entstandenen Improvisation verliehen, das war unnachahmlich, denn solche Gaben sind Geschenke von Gottes Gnaden.

Brahms hat alle Gebiete der Tonkunst fruchtbar angebaut, ausgenommen das (strenge, biblische) Oratorium und die Oper. Mit richtigem Blick erkannte er wohl, dass ersteres in der heutigen Zeit keinen Boden mehr hat und zweifelhaft ist, ob es einmal in der Zukunft eine lebensfähige Neugestaltung erfährt, und bezüglich der Oper fühlte er in sich nicht den ausgesprochenen Beruf, das leidenschaftliche Theaterblut des geborenen Opernkomponisten. Vielleicht hat er sich zeitweise mit dem Plane, eine Oper zu schreiben, beschäftigt; viele seiner Verehrer hofften sogar stark, in seinem Nachlass ein fertiges dramatisches Werk, oder doch wenigstens Ansätze zu einem solchen, zu finden; aber ihre Hoffnungen sind getäuscht worden. Seine vornehme, subjektive und zu wenig sinnliche Natur drängte ihn nicht zum Theater.

Er äusserte einmal zu seinen ihn darüber interpellierenden Freunden: „Wenn eine Oper von mir schon durchgefallen wäre, so schriebe ich gewiss eine zweite: aber zu einer ersten kann ich mich nicht entschliessen. Es geht mir damit genau wie mit dem Heiraten.“ —

Was diesen zuletzt berührten Punkt betrifft, so hielt er es mit dem Wort des Apostels Paulus, für das die Frauenwelt diesem heiligen Manne gewiss nicht viel Dank weiss: „Freien ist gut, nicht freien ist besser!“ Selbst seine intimsten Freunde haben aus diesem Kapitel nichts oder nicht viel erfahren. Ganz ohne ernstliche Neigungen, Liebesglück und Liebesleid wird es auch bei ihm nicht abgegangen sein; wenigstens wäre der tiefinnige, warme Gemütston so vieler seiner herrlichen Lieder kaum oder schwer zu erklären. Aber sein starkes und mannhaftes Wesen litt es nie, dass das Herz den Verstand dominierte und sozusagen mit ihm „durchgieng.“ Dies Ueberwiegen des scharfen, klaren, klug abwägenden Verstandes auf dem Grunde eines unbeugsamen, festen und selbstgenügsamen Willens machte sich neben der gewinnendsten Liebenswürdigkeit auch oft im Verkehr mit ihm näher und ferner stehenden Personen geltend. Doch wurde das Herbe, Schroffe und Scharfkantige seines Naturells sehr gemildert durch gute Laune und einen unverwüstlichen Humor, der allerdings auch manchmal in ätzende Ironie oder verletzenden Sarkasmus umschlug. Zahlreiche Anekdoten, die über ihn cursieren, sind ebensoviele Beweise seines schlagfertigen Witzes. Wenn es nicht wahr ist, so ist es wenigstens nicht schlecht erfunden, dass er sich einmal nach einer Soirée mit den Worten empfohlen habe: „Ich bitte um Entschuldigung, falls ich heute niemand beleidigt haben sollte.“ — — Aber wer den ganzen Mann mit dem Kinderherzen kannte, der nahm ihm kleine Bosheiten und Rücksichtslosigkeiten nicht sehr übel. Hanslick erzählt in seinen Erinnerungen „Aus meinem Leben“ einige Züge, die uns einen tiefen Blick in den Kern seines Wesens thun lassen: „Man muss ihn mit Kindern verkehren sehen, um den ver-

borgenen Schatz von Gemüt und Kindlichkeit in ihm zu erkennen. Ich habe Brahms in seinen Sommerfrischen .... oft besucht. Da gab es kein kleines Kind, das dem stämmigen Weissbart mit den freundlichen Augen nicht zulief, ihn nicht von weitem mit den Händchen grüsste. Es war oft recht schwer, mit Brahms gleichen Schritt zu halten, da er jeden Augenblick stehen blieb, um ein Kind anzureden, zu necken, zu beschenken." — Unaufhörlich unerstützte er auch — obgleich davon wenig bekannt geworden ist, weil er kein Rühmens und Aufhebens davon machte — junge aufstrebende, talentierte Künstler und ebnete ihnen, wo er konnte, ihre dornenvollen Wege in die Oeffentlichkeit.

Nachdem es ihm selbst gelungen war, sich zu dem höchstragenden Platz unter den Tonmeistern der Gegenwart durchzuringen, fehlte es nicht an auszeichnenden äussern Zeichen der Anerkennung von allen Seiten. Es sei nur Einiges in dieser Beziehung hervorgehoben: 1877 wurde Brahms von der Universität Cambridge und 1881 von der Universität Breslau zum Ehrendoktor gewählt. Im Jahre 1886 ernannte ihn die preussische Regierung zum stimmfähigen Ritter des Ordens „Pour le merite" und zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste; 1889 verlieh ihm seine Geburtsstadt Hamburg das Ehrenbürgerrecht; vom König von Bayern erhielt er den Maximilians-Orden für Kunst und Wissenschaft etc. etc.

Fast noch überwältigender als im Leben manifestierte sich die hohe Verehrung Liebe und Wertschätzung zu dem Meister bei der letzten und einzigen Krankheit und seinem Ableben. Die versöhnende Kraft des Todes bewirkte die Niederlegung der Waffen auf der ganzen Linie der streitenden Parteien. Welchen Eindruck der verfrühte Heimgang des grossen Mannes auf die musikalische Welt machte, schilderten wir schon eingangs dieser biographischen Skizze. Es erübrigt uns noch, den Verlauf der erhebenden Feierlichkeiten bei der Bestattung der sterblichen Ueberreste des Unsterblichen kurz zu erzählen.

Tausende hatten sich am Dienstag der nach seinem Todestag folgenden Woche vor dem Trauerhause in der Karlsgasse und auf dem Platz vor der Karlskirche in Wien angesammelt und begleiteten den Leichenwagen, dem drei Wagen mit Kränzen folgten über die Wien zum Musikverein, wo eine Trauerfeier stattfand. Dann ging's über den Ring in die innere Stadt, zur evangelischen Kirche. Hier wartete eine erlesene Gesellschaft, um an dem Trauergottesdienst teilzunehmen. Ein aus Mitgliedern mehrerer Musikinstitute zusammengesetzter Chor sang vor der Trauerrede des Pfarrers Zimmermann die Motette von Brahms „Fahr wohl" und nach derselben „Wanderers Nachtlied." Der ergreifenden Predigt lag der Text zu Grunde: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete", den der tote Meister nicht lange vorher in Musik gesetzt hatte. Ein endloser Zug begleitete die Leiche bis ans Grab, das seinem Wunsche gemäss neben demjenigen Beethoven's und in der Nähe des Schubert-Denkmals gelegen ist.

Ein Denkmal hat er sich mit seinen Werken schon selbst gesetzt und sein Andenken wird stets hochgehalten werden, so lange die grossen Ideale einer ernsten Kunstrichtung die massgebenden bleiben; denn das Talent arbeitet, — das Genie schafft für die Nachwelt.

Während Beethoven's Hauptwerke, namentlich seine Symphonien, der künstlerische Niederschlag seiner „Herzensgewitter", seiner seelischen Erlebnisse, Kämpfe, Leiden und Freuden sind, deren enge Beziehungen zu äusseren Begebenheiten, zu Vorgängen und Personen sich oft und deutlich nachweisen lassen, während man daher seine Lebensschicksale mit Leichtigkeit um seine grossen Werke gruppieren kann, und sie also Gelegenheitskompositionen sind in dem höchsten Sinne, in dem Goethe von Gelegenheitsgedichten redet, so kann eine Wechselbeziehung zwischen äusseren Anlässen und deren musikalischen Gegenbildern bei Brahms nur selten oder gar nicht dargethan werden. Auch die

Voraussetzung von Schumann's Schaffen, der „das Kunstreiche wieder mit dem Seelenvollen verbinden wollte", und das Vorwalten der Phantasie, sowie des subjektiven und poetischen Moments bei diesem Meister bestand bei Brahms nicht. Sein Produzieren ist ein naives; für ihn gab es nur die eine Forderung: in den klassischen Formen das auszugestalten, was in ihm lebte und künstlerischer Darstellung würdig und empfänglich war. Jede seiner Schöpfungen hat deswegen eine relative Selbständigkeit, und dieser Umstand gestattet uns, die ergänzende Würdigung der im vorliegenden Bändchen erläuterten Hauptwerke Brahms', statt chronologisch an den betreffenden Stellen der Lebensskizze, besser, nach Kategorien seiner kompositorischen Thätigkeit geordnet, vorzunehmen. Wir betrachten deshalb zunächst seine

Orchesterwerke.

Brahms erste Schaffensperiode, die Periode der genialen Gährung, steckt man gewöhnlich von op. 1—10 ab, obwohl es richtiger wäre, op. 18 (das B-dur-Sextett) als Grenze anzunehmen, weil hiermit die Reihe seiner völlig abgeklärten und reifen Schöpfungen beginnt, und dies Werk sowohl in dem Entwickelungsgange des Komponisten als auch in dem Erfolge, den es hervorrief, einzig dasteht. Was jedoch die Biographen wohl bestimmt hat, op. 10 als Markstein zu bezeichnen, war der Umstand, dass Brahms nach jener Pause in der Herausgabe weiterer Werke (in den 50-ger Jahren) in der **Serenade für grosses Orchester (op. 11, D-dur),** entstanden etwa 1859, scheinbar als ein ganz Anderer hervortrat. Edel, schön, mild und massvoll klingt dieses leicht verständliche und volkstümliche Werk, in dem Brahms sofort die vollen Mittel des Orchesters in Anspruch nimmt. Allerdings greift er damit, wie schon bemerkt, auf eine alte, halbverschollene Form der Musik zurück, in der wegen Mangels an Gegensätzlichkeit eine gewisse Eintönigkeit herrscht, aber er trägt andererseits wieder dazu bei, dass diese Kompositionsgattung als anspruchloses, bürgerlich-einfaches Gegenstück zu

der Symphonie, in der es meist pathetisch, leidenschaftlich und erhaben zugeht, der modernen Kunst erhalten bleibt. Die „Serenade“ ist die Symphonie des Friedens, „der Spielplatz idyllischer Träume, verliebter Pläne und leichtbewegten Frohsinns“. In diesem Geiste hat sie Brahms aufgefasst und durchgeführt. — Der Grundzug des genannten Werkes ist eine befriedigte, abendliche Ruhe, schlichter Wohllaut, Zartheit und Leidenschaftslosigkeit. Von bezauberndem Reize, wenn auch nicht durchweg originell und die Spuren der Gedankenarbeit ganz verwischend, ist der erste Satz; vortrefflich das erste Scherzo nebst dem Trio, dem das später folgende zweite Scherzo wegen seiner starken Anklänge an Beethoven bedeutend nachsteht. Weich und träumerisch zieht das Adagio vorüber, das mit dem ersten Menuett als die Krone des Ganzen angesehen werden muss; letzteres ist einer der hübschesten Sätze, die Brahms geschrieben hat. Ein flottes Rondo in lebhaftem Rhythmus beschliesst das liebenswürdige Werk. (S. d. Erläuterung Seite 1.)

Fast noch blühender und anmutiger ist die fünfsätzige **Serenade für kleines Orchester (op. 16, A-dur)**, die wegen ihres elegischen Charakters und dunkleren Kolorits, das sie infolge der Abwesenheit der Violinen erhält, gegen die D-dur-Serenade durch die Fülle der Melodik und die Gedrungenheit der Form vorteilhaft absticht. Die wertvollsten Sätze sind wohl der erste, ferner das von träumerischen, wemutsvollen Sehnen durchzogene Adagio, stark kontrastierend mit dem voraufgehenden helljubelnden Scherzo; sowie das Brahms' Eigenart am meisten offenbarende Minuetto. Wenn Andere dem letzten Satz, dem leichtbeschwingten, frohen und daseinsfreudigen Rondo vor dem Minuetto den Vorzug geben, so spricht das nur für die gleichmässige Gediegenheit aller Teile dieser schönen Serenade, die ebenso wie ihre ältere Schwester noch viel zu wenig gekannt ist. (S. d. Erläuterung Seite 13.)

Nun kommen wir zu einem Werke, dem sich kaum etwas Aehnliches in unserer älteren und neueren Literatur an die Seite stellen lässt. Es sind die **Variationen über**

ein Thema von J. Haydn. op. 56, in denen Brahms auf seine Weise dem liebenswürdigen und humorvollen Altmeister der Instrumentalmusik eine feinsinnige und originelle Huldigung darbrachte. Das durch seinen fünfaktigen Rhythmus interessante Thema, in dem ein naives, frommes Gemüt sich schlicht und eigenartig ausspricht, entstammt einem Divertimento für Blasinstrumente und ist überschrieben „Chorale St. Antoni“. In einfacher, keuscher Instrumentation — es beteiligen sich nur Bläser und Bässe beim Vortrag — tritt es auf, und es folgen acht Variationen und ein Finale, von denen jede ein wahres Kabinetstück ist und ein selbständiges Stimmungsbild repräsentiert. Eine tiefe geistige Unterströmung verbindet sie alle zu organischer Einheit, einerlei, ob sie nun anmutig-bewegt oder gelehrt-streng sind, ob sie in Tempo, Taktart oder Tongeschlecht wechseln, ob sie zart und schüchtern, launig oder übermütig sich geben oder mit Kühnheit und drängender Rhythmik sich aufschwingen. Von der ersten Veränderung bis zum bezaubernden Höhepunkt im Finale bilden sie eine Kette, deren Perlen und Edelsteine immer kostbarer und strahlender werden. Wird man durch die sichere Meisterschaft der Kontrapunktik oft an Bach erinnert, so fühlt man doch in jedem Takt den modernen Meister, modernes Empfinden und Gestalten, das ohne gedrucktes oder verschwiegenes Programm sich rein musikalisch ergeht und ein reiches Füllhorn von Motiven und Figuren vor dem Hörer ausschüttet, die Geist und Ohr gefangen nehmen. Die wunderbare Wirkung des Werkes wird noch erhöht durch die teilweise ganz neuen Orchesterfarben, denen durch Heranziehung und charaktervolle Verwendung sonst nur seltener auftretender Instrumente (Triangel, Piccoloflöte, Kontrafagott) reizvolle Lichter aufgesetzt werden. Jede wiederholte Vorführung der herrlichen Schöpfung oder das Studium der Partitur bietet daher Kennern und Laien eine Quelle hohen Genusses. — Entstanden sind die Variationen im Jahre 1873 zu Tutzing am Starnberger See, zuerst aufgeführt in Wien am 2. Dez. 1873. (S. d. Erläuterung S. 36.)

Wir besitzen von Brahms nur zwei Ouverturen für grosses Orchester: die „Tragische“ (op. 81) und die „Akademische“ (op. 80). In der **„Tragischen Ouverture“** lehnt er sich nicht an ein bestimmtes Trauerspiel an, sondern entwickelt sie aus selbständigen musikalischen Gedanken zu einem charaktervollen, ernsten und festgeschlossenen Ganzen, dessen erhabenes Dunkel nur vorübergehend von einigen helleren Lichtstrahlen durchleuchtet wird. Ohne Takt- und Tempowechsel und ohne einer sanften Wehmuts- oder kräftigen Hoffnungsstimmung Raum zu geben, führt der Meister sein Werk in imponiereudem Ernst und mit eherner Logik zu Ende. (S. d. Erläuterung Seite **60**.)

Mit der **„Akademischen Festouverture“** hat sich Brahms bei der Universität Breslau für seine Promotion zum *Doctor honoris causa* — wie der Studentenausdruck lautet — „glänzend gelöffelt“. Er lud, wie Hanslick treffend bemerkt, darin gewissermassen seine früheren Kommilitonen und die akademischen Würdenträger zu einem „musikalischen Festkommers edelster Form“. Neben selbst erfundenen Themen reiht der Komponist mit ausserordentlichem kontrapunktischen Geschick und feinem Humor mehrere Studentenlieder (das weihevolle „Wir hatten gebauet“ oder „Ich hab' mich ergeben“, den feierlichen „Landesvater“, das drollige Fuchslied „Was kommt dort von der Höh'“) an- und gegeneinander und lässt die Ouverture in dem wuchtigen Bundeshymnus der akademischen Bürgerschaft, dem „Gaudeamus“ jubelnd ausklingen. Bei jeder Aufführung dieses gediegenen Stückes ist es ein Vergnügen in den heitern und aufmerksamen Mienen der Zuhörer zu lesen, mit welchem Interesse sie den originellen und geistvollen Kombinationen der verwendeten, allseitig bekannten Melodien folgen und wie diese Melodien selbst bei einem Teil des männlichen Publikums liebe Erinnerungen an die frohe Jugendzeit wachrufen. (S. d. Erläuterung Seite **55**.)

Verhältnismässig spät — als 43-jähriger vollkräftiger Mann — brachte Brahms die erste seiner vier Symphonien

(C-moll), der die gesammte Musikwelt mit gespanntester Erwartung entgegensah, als op. 68 in die Oeffentlichkeit. Grade weil man ihm das Höchste auf diesem Gebiete, gewissermassen eine zehnte Symphonie im Sinne Beethoven's zutraute, glaubte er erst recht, in strengster Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit den absolutesten Massstab anlegen zu müssen und zögerte so lange mit der Herausgabe, bis alles vor seinen scharfprüfenden Augen passieren konnte. „Mit einer Symphonie ist heutzutage nicht zu spassen", sagte er im Bewusstsein der Grösse seiner Aufgabe, die er aber in glänzender Weise gelöst hat, wenn man auch nicht von einer Fortsetzung der unsterblichen „Neun" Beethoven's reden darf. Vor seinen Symphonien schreibenden Zeitgenossen Rubinstein, Bruch, Bruckner, hat er die zwingende Gewalt, die Wucht der wahrhaft symphonischen Gedanken und vor allem die aushaltende Schwungkraft voraus. Mit eiserner Konsequenz und künstlerischem Ernst führt er seine Entwürfe durch und lässt sich zu Konzessionen an die Unterhaltung und Zerstreuung des Publikums, etwa durch absichtliches Aufsuchen neuer Instrumentaleffekte und Klangkombinationen, nirgends ein. Was er zu sagen hat, das spricht er ohne rechts und links zu sehen, in knapper, gedrungener, direkt auf das Ziel steuernder Rede aus und giebt seinen Werken damit eine Entschiedenheit und Nachdrücklichkeit, die gegen die zärtliche Innigkeit von Schumann's und den süssen Duft von Mendelssohn's Symphonien scharf absticht.

In der Einleitung zur **ersten Symphonie (C-moll, op. 68)** empfangen uns schrille Dissonanzenfolgen und lassen uns einen Blick in die Gedankenwelt einer leidenschaftlich erregten Seele, die sich mit noch dunkeln, mühsam zur Klarheit sich durchkämpfenden Plänen und Entschlüssen trägt. Das erhabene Pathos des Allegrosatzes lässt diese in stürmischem, nur von einigen kurzen Momenten der Ruhe und Sammlung unterbrochenen Ringen zu Thaten reifen und mit eherner Stimme verkünden. Hierbei ist erstaunlich, mit welch einfachen Mitteln, schlichten, aber doch gestaltungs- und ver-

wandlungsfähigen Themen der Meister arbeitet. Alles entwickelt sich organisch wie ein in breite Aeste und Zweige sich entfaltender Eichenstamm aus schmächtigem Setzling. Ganz besonders schön und von gewaltiger Steigerung ist der Rückgang aus der Durchführung zum Anfang; man glaubt, es würden Felsblöcke mit cyklopischer Kraft bei Seite geschoben. — Vom Zauber der Romantik umwittert, lieblichen Duft ausstrahlend und ganz in sich versunken, giebt sich das von langatmigen Melodien durchzogene Andante, dem ein anmutiges halb heiteres, halb wehmütiges Allegretto folgt. Im Finale, wieder im düsteren C-moll beginnend, durchbricht die Gewitterstimmung endlich ein wunderbarer, erlösend und befreiend wirkender Gesang des Hornes über zitternden Violinen, und ein Freuden- und Siegeshymnus erhebt sich, dessen hinreissende Gewalt sich nur mit den Ausbrüchen des Jubels und Entzückens in Beethoven's 5. und 9. Symphonie vergleichen lässt. (S. d. Erläuterung Seite 64.)

Nach dem Erscheinen der Serenaden schrieb der alte Schubrig unter seinem Zeichen D. A. S. in der „Neuen Zeitschrift für Musik", indem er wie Schumann die Künstlerzukunft des jungen Brahms mit scharfem Blick richtig erwog: „. . . . Brahms blässt mit gleicher Virtuosität die Schlachttrompete wie das Hirtenrohr; er versteht es, abwechselnd antik und modern, klassisch und romantisch, ideal und real zu sein." In der **zweiten Symphonie (D-dur, op. 75)**, die der ersten sehr rasch folgte, steigt er von den kühn anstrebenden Berggipfeln, die er in jener mit festem Fuss erklommen, in die friedlichen Thäler der Hirten hinunter, schildert deren engbegrenztes, heiteres und idyllisches Glück und nimmt an ihrem harmlosen Treiben und ihren von behaglichem Humor durchwürzten Freuden herzlichen Anteil. Mit frischen, gesunden und klaren Augen schaut diese Symphonie in die Welt und furcht nur hier und da einmal die Stirn in nachsinnendem Ernst. Ein frohes Hornthema versetzt die Hörer ohne weitere Einleitung sofort *in medias res* und fordert gleichsam auf zum Mitgenuss der

frohen Stunde. Bald ist alles von dem schönen melodischen Wellen erfasst und vereinigt sich zu innigem Gesange, der gegen das Ende des ersten Satzes in hoher Schönheit aufleuchtet. Schwermütig und fremdartig hebt dann der Adagiosatz an. Zagend scheint das Hauptmotiv den unterbrechenden Rufen der Bläser zu lauschen. Endlich macht die trübe Stimmung einem freundlicheren Bilde Platz, das uns zu glücklichen Tagen der Jugendzeit zu führen scheint. Doch der aufgeregte Durchführungsteil wirft uns bald wieder in das Halbdunkel des Anfangs zurück und lässt das Hauptthema in traumartig-lieblicher Beleuchtung ausklingen. Eine Fülle von Wohllaut und naiver Grazie ist über das nun folgende Menuett-Scherzo ausgegossen, das in seiner sonnigen und wonnigen Klarheit überall die durchschlagendste Wirkung übt. Der Seitensatz desselben wird durch ein ungarisch angehauchtes Presto gebildet und mündet nach überraschenden Modulationen in den Hauptsatz zurück. Lebensprühend und farbenschillernd und von festlich-freudigem Charakter durchzogen rauscht das Finale dahin, das in manchen Partien an die geistvollen Finalsätze Haydn's erinnert. (S. d. Erläuterung S. 83.)

Man hat in Vergleichung der drei ersten Symphonien Brahms' mit drei Symphonien Beethoven's — und eine solche Gegenüberstellung ist gewiss erlaubt, ohne dem älteren Meister zu nahe zu treten — die C-moll-Symphonie von Brahms die „Pathetische", seine zweite in D-dur die „Pastorale" und die **dritte Symphonie (F-dur, op. 90)** die „Heroische" genannt. Jedoch ist letztere Parallele nur bedingungsweise richtig, denn sie enthält von „Heroischem" im Sinne von „Kriegerischem" und „Tragischem" sehr wenig; ihr Grundton ist vielmehr rüstig-heiterer Frohmut. Fast kein anderes Werk von Brahms ist bei aller Meisterschaft im Einzelnen so aus einem Gusse und erinnert in seiner ganzen Eigenart so an die besten Werke aus der Vollkraft Beethoven's wie diese Symphonie, die fast allgemein für die beste von Brahms gilt. Gleich der pracht-

und energievolle Anfang des ersten Satzes zwingt die Hörer mit einem Ruck in die gewünschte Stimmung. In freudigem Schwunge stürzen sich die Violinen mit dem glänzenden Hauptthema aus der Höhe und führen es in stolzen Linien wieder hinauf. Im weiteren Verlauf tritt ein zarter, inniger Seitensatz auf, und nach einem fast kampflustigen, kräftigen Durchführungsteil beruhigen sich die Tonwogen, um nach und nach in sanfter Schönheit abzuebben. Die beiden Mittelsätze bilden friedliche Inseln im Strome der Symphonie, zu wohligem Ausruhen einladend. Im Andante con moto, einem schlichten Wechselgesang zwischen Bläsern und Streichern, blüht und duftet es wie im Lenz, und das Scherzo ist ein bezauberndes Kabinetstückchen von Rembrandt'schem Kolorit. Im Finale herrscht anfangs unheimliche Schwüle und Gedrücktheit, die aber bald von einem kräftigen, luftreinigenden Gewitter verscheucht wird. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung angelangt erwartet nun jeder ein entscheidendes, bekräftigendes Schlusswort. Jedoch wird der Meister plötzlich milde gestimmt; der Sturm vermindert sich nach und nach zu sanftem Säuseln und wie ein befruchtender Regen rauscht es warm hernieder. In geheimnisvollem Pianissimo — für unser Gefühl viel zu früh — schliesst der wundervolle Satz. (S. d. Erläuterung S. 97.)

Im Jahre 1885 veröffentlichte Brahms seine **vierte Symphonie (E-moll, op. 98).** Gegen die drei Vorgängerinnen zeichnet sie sich durch die Einfachheit der musikalischen Grundgedanken und die übersichtliche Gruppierung, namentlich der drei ersten Sätze, aus. Durch das Ganze geht ein trüber Zug der Wehmut, für dessen Ausdruck sich das blasse, von den Komponisten selten verwandte E-moll besonders eignet. Der Eingangssatz beginnt mit einem grossstylisierten Lied, das einen schlichten, erzählenden Ton anschlägt. Das Hauptthema findet in einem herausfordernden Seitenthema, das aber auch necken und kosen kann, einen wirksamen Gegensatz. Wenn nun auch der Komponist in diesem Werke aufregendem Sturm und Drang aus dem

Wege gegangen ist, so wird doch der Hörer entschädigt durch das reiche und selbständige melodische Leben, was in jeder einzelnen Stimme zu Tage tritt. In der E-moll-Symphonie, und besonders im letzten Satz, entfaltet Brahms die höchste kontrapunktische Kunst. Niemand kann sich dem zauberischen, milden Dämmerlicht entziehen, das über dem zweiten Satz (Andante moderato) in märchenhaften Farben liegt. Er ist der schönste Satz des ganzen Werkes und gehört mit zu dem Besten, was Brahms geschrieben hat. In scharfem Kontrast zu dieser herrlichen Elegie steht das wuchtige Scherzo giocoso, dessen Humor sich allerdings etwas derb und rücksichtslos Bahn schafft. Vor dem Finalsatz dieser Symphonie, der dem grösseren Publikum immer noch nicht recht munden will, standen selbst die Kenner anfangs wie vor einem Rätsel. Seitdem man aber herausgefunden hat, dass der Satz aus 32 wunderbar zusammengearbeiteten, nirgends trockenen und staubigen Variationen über eine Chaconne oder Passacaglia besteht, zieht man vor der erstaunlichen Kunst des Meisters stumm den Hut und vertieft sich mit Ehrfurcht in das Studium dieses musikalischen Schatzes. (S. d. Erläuterung Seite 116.)

Vokalwerke.

Ein Gebiet, auf dem Brahms mit den ersten Meistern konkurriert, ist das des Liedes. Der Zahl nach erreichen seine Lieder und Gesänge fast die lange Reihe derjenigen Schubert's oder der von Rob. Franz und gehen hierin über die Schumann's noch hinaus. Nicht weniger als 31 Opusnummern sind angefüllt mit solchen für eine Singstimme und Pianoforte. Duette enthalten op. 20, 28, 61, 66, 75 und 84, Quartette für vier Solostimmen (Sopr., Alt, Tenor und Bass, teils mit Klavierbegleitung) finden sich in 4 Heften. — Der gemeinsame Charakterzug aller Lieder Brahms' ist eine noble, wahre und warme Erfindung, sichere Zeichnung der Grundstimmung, sinnige Ausmalung des Details und gewählteste Form des Ausdrucks, hinter dem

allerdings manchmal das Melodische zurückstehen muss. Schubert übertrifft ihn wohl in der Unmittelbarkeit und Frische der Phantasie und der Produktion, sowie in der zündenden Wirkung seiner Weisen; aber der Stimmungskreis ist bei Brahms nicht weniger gross, als bei jenem Liederfürsten. Mit besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt Brahms die Begleitung und giebt ihr oft eine Selbständigkeit und frappierende harmonische Kühnheit, die die sichere Hand eines vollendeten Meisters verrät. Am glücklichsten ist er, wenn er aus dem Borne der Volkspoesie schöpft und seinen Liederperlen eine melodische und harmonische Fassung giebt, die dem Style der Zeit entspricht, der sie entstammen. Es darf jedoch hierbei nicht verschwiegen werden, dass das archaistische Gepräge manchmal den Eindruck des Gesuchten und Gespreizten macht.

Sehr lehrreich ist es, zu beobachten, was Brahms komponiert. Seine Texte sind sprechende Zeugnisse nicht nur für die ausgebreitete Belesenheit in den Dichterwerken älterer und neuerer Zeit, sondern auch für den guten und aparten Geschmack, der ihn bei der Auswahl seiner Stoffe leitete. Leider müssen wir uns darauf beschränken, aus der überreichen Fülle nur einige besonders hellleuchtende Edelsteine namhaft zu machen. In aller Munde sind: „Mainacht“, „Von ewiger Liebe“, „Wie bist du meine Königin“, „Meine Liebe ist grün“, „Feldeinsamkeit“, das reizende Schlummerliedchen „Guten Abend, gut' Nacht“, „Vergebliches Ständchen“, die „Magelonen-Romanzen“, die Liebes- und Zigeunerlieder und manche andere mehr.

Eine fruchtbare Vorschule für die umfassenderen Chorkompositionen mit Orchester bildeten für Brahms die kleineren Arbeiten in weltlichem und geistlichem Style. Ehe ihm der grosse Wurf des Deutschen Requiems, das seine Stellung in der Musikwelt entschied, gelang, waren schon von geistlichen Werken erschienen das kleine anmutige und ergebungsvolle Ave Maria (op. 12) (für Frauenchor mit Orch.), der würdige, ernste Begräbnisgesang (op. 19)

(Männerchor mit Blasinstr.), die Marienlieder (op. 22), der strengkirchlich gehaltene Psalm 23 (op. 27), einige Motetten (op. 29) und von weltlichen Sachen: Quartette (op. 31), 3 Gesänge für sechsstimmigen a-capella-Chor (op. 42), ferner op. 41 (Männerchöre), op. 44 Lieder und Romanzen für Frauenchor.

Als gewaltiges Monument steht am Eingang der Gruppe der grösseren Chorwerke das **Deutsche Requiem.** Der Schmerz und die Trauer über den Heimgang der innigst geliebten Mutter trieb den treuen Sohn, Trost und Aufrichtung in der heiligen Schrift zu suchen. Bei der Lekture des Gotteswortes reifte bei ihm der Entschluss, eine Anzahl der dort gefundenen hehren Trostesworte als Textgrundlage zu einem Totenopfer zu benutzen, das der Seligen würdig wäre. Und es entstand jenes erhabene, unvergängliche Werk, das durch seine Eigenart sich als ein Kunstwerk ersten Ranges darstellt. Brahms ging im Unterschied zu der herkömmlichen Form des Requiems mit dem von der Kirche festgelegten Texte seine eigenen Wege. Während das katholische Totenamt in seinem Kern eine Fürbitte für die Ruhe der Entschlafenen ist, gleicht das Requiem unseres Meisters einer Predigt. Die von ihm aus der Bibel gewählten Stellen bilden eine Folge von erhebenden, gemüts- und phantasiereichen Betrachtungen über das Diesseits und Jenseits, über Menschenschicksal, Tod, Gericht und himmlisches Leben. Dem Ausdruck des Schmerzes über die Nichtigkeit der irdischen Dinge fehlen aber nicht die Gegenbilder des Trostes, der Ergebung und Hoffnung, des Lobes und Dankes. Mit gleicher Inbrunst und tiefer Empfindung sind diese Bilder des Ewigen nur von wenigen Meistern tonkünstlerisch wiedergegeben worden. (S. d. Erläuterung Seite 133.)

Ein diesen ernsten Themen verwandter Gedankenkreis liegt auch dem Schicksalslied, der Nänie und dem Gesang der Parzen zu Grunde. — Die tiefe Kluft zwischen Menschen und Göttern, zwischen ihrer himm-

lischen Herrlichkeit und der Unruhe der leidenden, blindlings hin und her geworfenen Sterblichen ist in dem herrlichen **Schicksalslied** von Fr. Hölderlin erschütternd aufgezeigt. Mit ergreifender Beredsamkeit hat es Brahms verstanden, diesen Gegensatz musikalisch zur Darstellung zu bringen. Aber er lässt uns nicht in dieser trostlosen Stimmung, wie der Dichter es that, sondern führt uns mit einer genialen, überaus poetischen Wendung an der Hand der alles verklärenden Tonkunst aus dem Wirr- und Mühsal des Menschenlebens heraus in die überirdischen Gefilde des Friedens und der Glückseligkeit (S. d. Erläuterung Seite 165.)

Die **Nänie,** dies rührende Klagelied, das dem Andenken des Malers Anselm Feuerbach gewidmet ist, mit dem den Meister aufrichtige Freund- und Seelenverwandtschaft verband, ist eine tiefernste Komposition auf Schiller's gedankenreiches Gedicht. Eine sanfte, wehmütige Orchestereinleitung, aus der sich die Stimme der Oboe trauernd erhebt, leitet das Chorwerk ein. Nach ihr beginnt der Sopran mit dem Gesang: „Alles Schöne muss sterben". . . . . Der Höhepunkt des Ganzen liegt bei den Worten: „dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt" — und es ist wieder ein feiner und sinniger Zug des Komponisten, nicht mit der letzten Verszeile, — dass das Gemeine klanglos zum Orkus hinabgehe — zu schliessen, sondern vielmehr auf den Hauptsatz, jetzt mit dem vorletzten Vers als Text, zurückzugehen und so das Werk zu einem mit dem Anfang vernieteten Ring befriedigend abzurunden. (S. d. Erläuterung Seite 189.)

Im **Gesang der Parzen** zeichnet der Dichter in scharfen Zügen das Bild von der furchteinflössenden Gewalt und Grausamkeit der Götter in harter Grossheit und Tiefe. Zwar scheinen sich bei Brahms die Parzen (gegen den Schluss der gedrungenen Komposition) mit dem Herzen den Menschen zuzuwenden zu wollen, während sie mit ihren Worten auf Seiten der Götter stehen; doch lässt der Meister ihren Gesang tragisch ausklingen und nur dadurch, dass er

die erzählenden Worte der Unterschrift in eine visionäre, beseligende Musik einkleidet, rückt er gleichsam das Ganze in dämmernde Ferne und giesst ein versöhnendes, mildes Licht darüber aus. (S. d. Erläuterung Seite 181.)

Den innigen Anteil, den Goethe an dem Schicksal jenes unglücklichen verzweifelnden und gebrochen dahinschwankenden Jünglings (Plessing) nahm, hat er in seiner „Harzreise im Winter“ geschildert. Ein Fragment hieraus — wenige Strophen — hat Brahms seiner **Rhapsodie** zu Grunde gelegt. Der Altstimme, über düstern Tonmalereien des Orchesters sich erhebend, fällt hierin die Aufgabe zu, die Seelenqualen des Helden und den Eindruck der schaurigen Landschaft zu beschreiben. Erst wenn der Männerchor eingreift, durch den sich die, jetzt den Dichter vertretende Solostimme wie ein leuchtendes Band hinzieht, erhellt und erwärmt sich die Tonsprache; Hoffnung und Zuversicht gewinnen wieder die Oberhand, und die Schlussstrophe bringt Trost und Versöhnung. Die Rhapsodie wird jetzt allgemein als Juwel geschätzt, an dem sich die Eigenart Brahms am besten erkennen lässt. (S. d. Erläuterung Seite 181.)

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ möchte man mit Faust ausrufen, wenn das **Triumphlied** in Frage kommt. Verschwunden sind alle dunkeln Wolken und grauen Nebel, die schneidenden Dissonanzen und trüben Farben; herrlicher Sonnenschein ist hereingebrochen, ein erfrischender, kräftiger Luftzug umweht uns, und Jubel und Begeisterung tönt von aller Lippen. Das Lied feiert die grossen Thaten des deutschen Heeres unter dem Heldenkaiser Wilhelm I., dem es auch gewidmet ist, mit Worten aus der Schrift, die vom Komponisten selbst zusammengestellt sind. Die Einflechtung des Nationalgesanges und des Chorals: „Nun danket alle Gott“ —, ferner eines im Geiste Händel's gedachten Hallelujahs verschafften dem grossartigen Werke sofort eine weite Verbreitung. Die erhabene Pracht und überquellende Freude des letzten Teiles üben stets eine hinreissende Wirkung.

Der Inhalt der Kantate **Rinaldo** (für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, op. 50) ist eine von Goethe zu einer lyrisch-dramatischen Scene erweiterte Episode aus Tasso's „Befreites Jerusalem". Der Held Rinaldo, von Armida's Reizen umgarnt, wird von den ihm nachgesendeten Rittern endlich auf der Zauberinsel gefunden und von dort zu dem Kreuzheere zurückgeführt. Die Bedeutung des nach Seite des Textes etwas verschwommenen und unklaren Werkes liegt in den feinen, keusch und edel gehaltenen Sologesängen und in der Kraft und Klangschönheit der Männerchöre, unter denen besonders der Eingangschor: „Zu dem Strande" und der Schlusschor: „Segel schwellen" hervorzuheben sind. In der Behandlung des tonmalerischen Elementes zeigt sich Brahms sehr zurückhaltend, was wohl auch der Grund ist, dass dies vornehme und anspruchsvolle Werk nur langsam ins Publikum dringt.

Kammermusikwerke.

Den Reigen der unter diesen Titel fallenden Werke unseres Komponisten eröffnete das aus dem Jahre 1859 stammende Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (op. 8), dasselbe, das später (1891) in gänzlich neuer Bearbeitung herauskam. Schon das nächste Opus von dieser Gattung (op. 18) ist das liebenswürdige **B-dur-Sextett,** die zwar nicht die tiefsinnigste, wohl aber eine der klarsten und heitersten Kompositionen des auf diesem Felde an Haydn und Beethoven heranreichenden Meisters genannt werden darf. Diese empfehlenden Eigenschaften verhalfen dem Sextett und dadurch auch dem Autor selbst zur allseitigsten freundlichen Aufnahme und zur sichersten Wirkung auf die Hörer. Eine edle Popularität herrscht in dem wohlklingenden, in hübschen Themen und Gegenthemen sich entwickelnden ersten Satz. Das rhythmisch straffere Andante (2. Satz) beutet der Komponist, seiner Lieblingsneigung folgend, zu interessanten Variationen aus. Im knappen Scherzo werden humoristische Saiten angeschlagen, während im schöngebauten Finalsatz

Heiterkeit und Lebensfreude mehr höfische und graziösere Formen annehmen. (S. d. Erläuterung Seite 193.)

Grössere Ansprüche an das Verständnis und liebevolleres Eingehen in die Einzelheiten verlangt das selbstbewusster auftretende **G-dur-Sextett (op. 36)**. Die harmonischen Kühnheiten und die kurzen, aber kunstvoll verflochtenen Motive nebst ihren Kontrasten im 1. Satz rufen anfangs den Eindruck des Fremdartigen hervor, der jedoch durch warm empfundene und fesselnde Melodien bald wieder beseitigt wird. Von eigentümlichem Reiz ist das Scherzo mit seinen verdriesslichen und hartnäckigen Motiven, die im Trio von einem derben Walzer abgelöst werden. Das Adagio ist wie der Satz des Schwestersextetts ein Thema mit originellen Variationen. Im letzten Satz lebt kräftiges Wollen und Streben; doch tritt hier die Erfindung mehr hinter der eigentlichen thematischen Arbeit zurück. (S. d. Erläuterung Seite 211.)

Wir haben von Brahms vier Werke, in denen je fünf Instrumente verwendet werden, nämlich die Streichquintette op. 88 (F-dur) und op. 111 (G-dur), wovon sich das ältere namentlich durch dreisätzige Form, sowie durch Klarheit und Gedankenfrische auszeichnet; ferner das mystisch verschleierte, tiefernste Quintett für Streichinstrumente und Klavier op. 34 (F-moll) und das **Klarinetten-Quintett, op. 115,** das in vorliegendem Bande seine Erläuterung gefunden hat. In dem letztgenannten erneuerte Brahms mit glücklicher Hand eine alte Praxis durch Einfügung der sich den Streichinstrumenten so trefflich amalgamierenden Klarinette, deren Klangzauber ihn zu neuen reizenden Erfindungen veranlasste. Kein Wunder, dass das Quintett gleich beim ersten Erscheinen die beifälligste Aufnahme fand. Sein idyllisch beginnender erster Satz gestaltet sich bald bewegter und leidenschaftlicher und sinkt gegen das Ende zum Pianissimo herab. Die Perle des Ganzen ist das überaus zart schwärmende, edle Adagio, in dem eine elegische Melodie von den gedämpften Streichinstrumenten getragen wird. Das Andantino verhält sich im Ganzen etwas neutral, bis ein einfallendes Presto agitato

mehr Leben bringt. Im letzten Satz zeigt sich Brahms wieder in Variationen als ein Meister von unerschöpflicher Form- und Gestaltungskraft. Das Werk wird von einheitlicher Grundstimmung getragen und endigt mit den Schlussaccorden des ersten Satzes. (S. d. Erläuterung Seite 239.)

Für das reine Streichquartett komponierte Brahms drei Werke: das von kräftiger, schöpferischer Phantasie getragene in C-moll und das einen lyrisch-sentimentalen Ton anschlagende in A-moll. (Beide als op. 51.) Später folgte das volkstümliche, halb wemütig, halb humoristisch singende in B-dur (op. 67). Die drei Klavierquartette op. 25, 26 und 60 gelten als wertvollste Bereicherungen der Quartettliteratur.

Die fünf Trios, vier Klaviertrios: op. 8, 40 (Horn), 87, 101, und eins für Klavier, Klarinette (od. Bratsche) und Violoncello bergen musikalische Schätze ersten Ranges. Dies **Klarinettentrio op. 114** ist ein Seitenstück zu dem Klarinetten-Quintett und hat mit ihm manche Aehnlichkeit. Sein Andante grazioso ist wieder einer von des Meisters liebenswürdigen und behaglich heiteren Sätzen, die, in glücklichster Stunde geboren, sofort den Weg zu den Herzen der Hörer finden. Der letzte Satz ist jedoch mehr die Frucht kombinatorischer Arbeit als inspirierten Schaffens. (S. d. Erläuterung Seite 231.)

Wir haben nun noch der Sonaten für Klavier und ein Streich- oder Blasinstrument zu gedenken, um auch einen Ueberblick über diesen Zweig von des Meisters Thätigkeit zu haben. Er schrieb zwei Cellosonaten: die vornehme und gediegene, von jedem Cellisten hochgeschätzte in E-moll (op. 38) und die formell und inhaltlich durch besondere Reize ausgestattete in F-moll (op. 99); ferner drei Violinsonaten: op. 78, G-dur, anfangs behaglich, dann unruhiger und verschwommener werdend; op. 100, A-dur, die schöne klaräugige, weiblich-zarte und zugleich dankbarste Sonate von Brahms, und die in der tragischen Tonart stehende mächtige und inhaltreiche op. 108 (D-moll). Schliesslich seien noch die beiden Klarinettensonaten, nämlich die entzückende in Es-dur und die leidenschaftliche, klangvolle in F-moll (op. 120) genannt.

Instrumentalkonzerte.

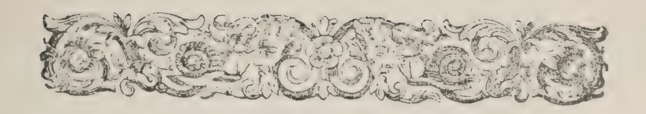
Obgleich Brahms' Hauptinstrument, das er als vollendeter Künstler beherrschte, das Klavier war, so hat er doch im Vergleich zu anderen Komponisten, die ebenfalls vom Klavier ihren Ausgang nahmen, verhältnismässig wenig für sein Instrument allein geschrieben. Allerdings trat er sofort mit drei Sonaton op. 1, 2 und 5 auf; op. 4 ist das schon oben erwähnte Scherzo. Es folgten die Variationen op 9 und vier Balladen op. 10; dann traten aber grosse Lücken ein. Erst die Werke mit Opusnummer 76 (Capricen und Intermezzen), op. 79 (Rhapsodien), von den „Liebesliederwalzern", den berühmten „Ungarischen Tänzen" und einigen mehr fürs Studium berechneten Werken und Bearbeitungen abgesehen, bringen wieder Klavierstücke. In seinen letzten Lebensjahren gab er noch einmal in op. 116, 117 und 118 (Fantasien, Capricen und Intermezzi) seinem Specialinstrument das Wort.

Es lässt sich bei einem Brahms natürlich ohne Weiteres voraussetzen, dass alle diese Sachen Wertvolles und Bedeutendes enthalten. Sie werden jedoch hoch überragt von seinen beiden Klavierkonzerten, dem von düsterm Feuer der Leidenschaft durchglühten in D-moll und dem von reiner und sonniger Heiterkeit durchtränkten in B-dur. Während das **Klavierkonzert in D-moll (op. 15)** (S. d. Erläuterung Seite 250) in Stimmungsgehalt und Gedankenausdruck, der zwar packend und fortreissend, aber nicht selten dunkel und grüblerisch erscheint, mit der ersten Symphonie in Parallele gestellt werden kann, führt uns die Musik des **Klavierkonzertes in B-dur (op. 83)** (S. d. Erläuterung Seite 266) wie die 2. Symphonie in eine heitere, schöne Landschaft, die durch ihren Farbenreichtum das Herz erfrischt und ergötzt. Das B-dur-Konzert ist der Ausfluss eines kräftigen, glücklichen und harmonischen Gemütes und findet, so oft es im Konzertsaale erscheint, rasch überall freundlichen Eingang.

Der nämliche freundliche Charakterzug ist auch dem **Violinkonzert (op. 77)** (S. d. Erläuterung Seite 282) aufgeprägt, das als reife Frucht echtester Freundschaft zwischen dem Komponisten und Joseph Joachim im Winter 1878/79 erschien. Ob es einmal so „beliebt" werden wird wie die glänzenden Konzerte Beethoven's und Mendelssohn's, die sich unumstösslich in der Gunst des Publikums festgesetzt haben, ist noch nicht absehbar. Jedenfalls steht es in seiner Bedeutung allen neueren Konzerten voran und kann trotz seiner etwas spröden Erfindung und geringeren Schwungkraft von keinem modernen Geiger umgangen werden.

Ein Drama, in dem zwei Helden auftreten, lieferte Brahms in dem **Konzert für Violine und Violoncello (op. 102.** (S. d. Erläuterung Seite 296.) Wenn man von Brahms' Konzerten überhaupt das Schlagwort braucht, dass es Symphonien mit obligatem Klavier bezw. Violine etc. seien, so fände es seine treffendste Anwendung auf dies Doppelkonzert. Die Solisten haben in ihm keine entscheidende Rolle, sondern tauchen, wenn sie sich eine kurze Zeit auf der Oberfläche gehalten haben, bald wieder unter in die Wogen des Orchesters. Durch die vielen synkopischen Rückungen, Vorhalte und alterierten Accorde, für die Brahms eine Vorliebe hatte, die fast zur Manier wurde, kann die volle Sonne des Tages nicht hindurchscheinen. Dennoch hinterlässt das Konzert, wenn die ausführenden Solisten Kräfte ersten Ranges sind, einen zwar nicht sieghaften, aber doch freundlichen und angenehmen Eindruck. —

Soweit es der enge Rahmen dieser Skizze zuliess, ist versucht worden, eine gedrängte Uebersicht von der umfassenden Thätigkeit unseres grossen Tonmeisters Johannes Brahms zu bieten. Sie hat den Zweck, zum Geniessen und Studieren der Schöpfungen eines Künstlers anzuregen, der sich stets auf den Höhen seiner Kunst bewegte; der unter Verachtung und Niederhaltung alles Niedrigen und Gemeinen nur den Besten seiner Zeit genug gethan hat und darum leben wird für alle Zeiten. —



Johannes Brahms,

Serenade für grosses Orchester.

(D-dur. op. 11.)

Es ist wohl allgemein bekannt, dass Robert Schumann mit begeisterten Worten für die Werke des jungen Johannes Brahms eintrat und ihn in seinem Artikel „Neue Bahnen" als den zukünftigen Herrscher im Reiche der Tonkunst kennzeichnete. Wohl mögen die gewaltigen Werke aus der letzten Periode Beethoven's des jungen Künstlers Phantasie befruchtet haben, indessen weisen doch schon die ersten Sonaten Züge auf, welche Brahms ureigen sind. Eine neue, oft unerhört kühne Harmonik, überraschend originelle melodische Wendungen, dabei kunstvolle und geistreiche Behandlung des Technischen zeichnen diese Werke in hohem Maasse aus. Ein jugendliches Stürmen und Drängen, ein gewisser Überschwang des Gefühls mag den jungen Künstler wohl bisweilen auf Abwege führen, die der reife Meister meidet, trotz alledem sind die Schöpfungen dieser Periode von fascinierender Wirkung durch die ihnen innewohnende ursprüngliche Kraft. Obgleich ein Meister wie Robert Schumann dem Schaffen des Tondichters geradezu begeistert zugestimmt hatte, kamen Brahms, welcher Zeit seines Lebens die strengste Selbstkritik übte. Bedenken über den Wert und die Berechtigung

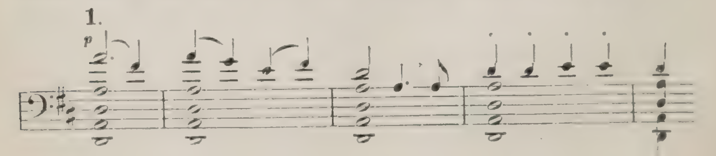
seiner Schöpfungen. Nach der Herausgabe der Balladen für Klavier (op 10) verzichtete er Jahre lang auf die Veröffentlichung neuer Werke und arbeitete während dieser Zeit mit eisernem Fleisse an seiner weiteren kompositorischen Ausbildung. Das erste Werk, welches nach dieser langen Pause im Druck erschien, war die vorliegende Serenade, op. 11.

Erschien das Schaffen Brahms in den ersten grossen Sonaten in Form und Inhalt bis zu einem gewissen Grade von dem Style der späteren Beethoven'schen Werke beeinflusst, so zeigt sich in der D-dur-Serenade eher eine Annäherung an die Ausdrucksweise früherer Epochen, an die mittlere Periode Beethoven's, wenn nicht gar an die Sprache Mozart's und Haydn's. Schon die Wahl der älteren vielsätzigen Form der Serenade, welche auch den Divertimenti und Cassationen Mozart's zu Grunde, liegt weist darauf hin. Selbstverständlich wahrt sich Brahms bei alledem seine Eigenart, deren ausgeprägte Züge immer wieder bemerkbar werden.

Der I. Satz. Allegro molto

in der Form eines ersten Symphoniesatzes (Sonatenform) gehalten, ist der ausgedehnteste und reichste des ganzen Stückes. Ist in der Instrumentierung der Serenade wohl bisweilen die unsicher tastende Hand des Neulings in dieser Kunst zu spüren, der die reichen Mittel des Orchesters noch nicht souverain zu beherrschen weiss, so zeigt der Aufbau der Sätze doch bereits den fertigen Meister, der willenskräftig und planvoll zu gestalten vermag.

Nach einer 4 Takte hindurch ausgehaltenen leeren Quint tritt das Horn mit dem ersten Hauptthema auf.



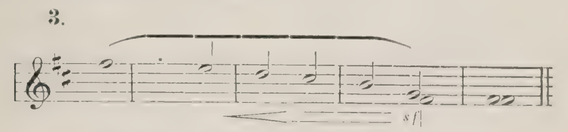
Die Klarinette folgt mit demselben Gedanken von einer anderen Stufe aus, der kleine Anhang des Themas (Beisp. 2) wird im Verlauf des Stückes noch häufig wieder verwendet.

2.



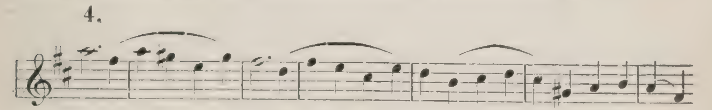
Zu dem Bereiche des ersten Hauptgedankens gehört auch noch ein anderes, einige Male wiederkehrendes Motiv, welches durch die seltsame auf einem *sforzato* eintretende Dissonanz besonders auffällig wird.

3.
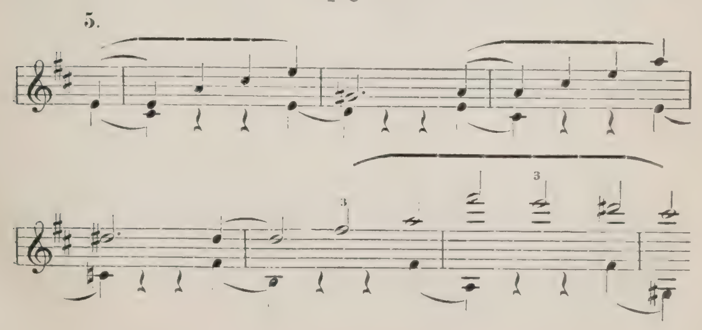


Der Übergang zum zweiten Hauptthema zeigt den ersten Gedanken in eigentümlicher Umgestaltung.

4.



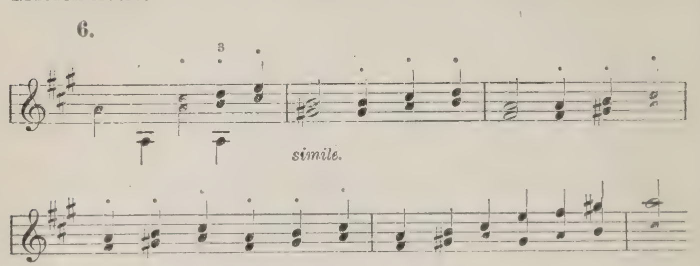
Eine wiederholte Aufführung des Motivs 3 führt alsdann direkt in den 2. Hauptgedanken.

5.
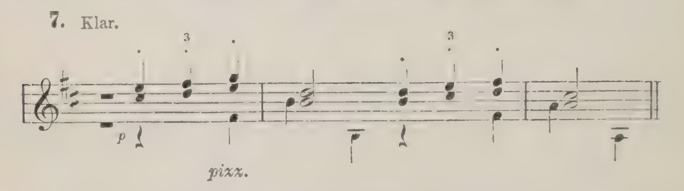


Den Abschluss des ersten Teiles bildet ein lebhaftes Triolenmotiv.

6.
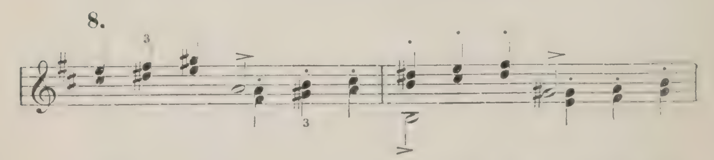


Die Durchführung wird von den Streichinstrumenten eingeleitet, welche das soeben besprochene Motiv in Oktaven im Forte erklingen lassen. Diese Stelle wird in reizender Weise von den beiden Klarinetten fortgesetzt, indessen Violinen und Bratschen eine Pizzikatofigur ausführen.

7. Klar.
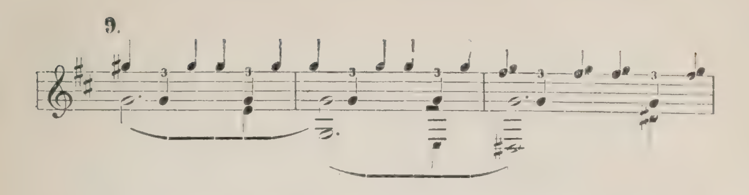


Später erscheint das Motiv in Imitationen.

8.
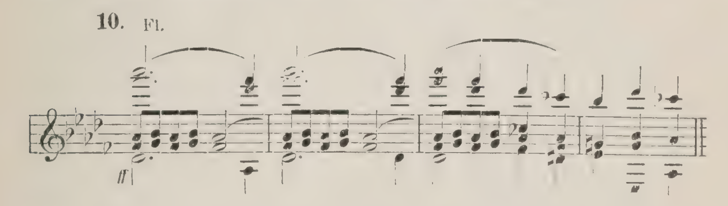


Plötzlich bricht bei einem unerwartet eintretenden Piano alles ab, nur die beiden Violinen führen den Triolenrhythmus fort. Sehr überraschend wirkt an dieser Stelle, die in Horn, Fagott und Violoncell auftretende Umbildung des ersten Themas (vergl. Beisp. 1).

9.
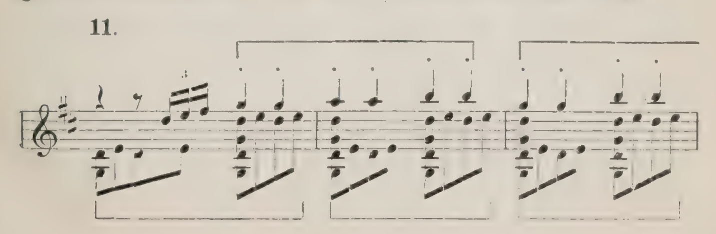


In gänzlich neuer Beleuchtung zeigt sich dieser Gedanke bald darauf bei dem Eintritte der Des-Durtonart.
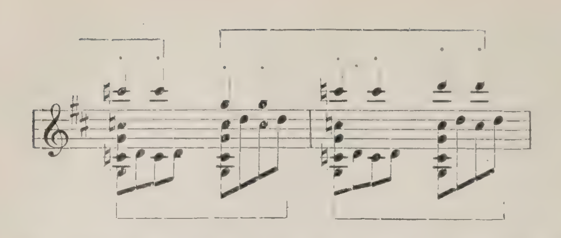
10.



In raschem Wechsel, durch leise gehaltene Zwischensätze unterbrochen taucht dieses Motiv in den entlegensten Tonarten auf, bis es auf dem Orgelpunkt G festen Fuss fasst und sich der anfänglichen Form des Gedankens wieder mehr nähert. Von spannender Wirkung sind hier die rhythmischen Verrückungen, Brahms lässt die melodieführenden Instrumente aus dem bisher festgehaltenen Allabreve-Takt ($\frac{2}{2}$) plötzlich in den $\frac{3}{2}$ Takt übergehen, während in den Begleitstimmen unerschütterlich der zweiteilige Takt fortgeführt wird, die daraus resultirende Zwiespältigkeit ist ungemein überraschend und von unwiderstehlichem Reiz.

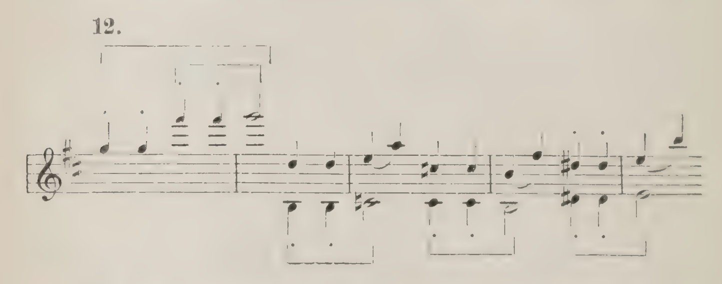
11.
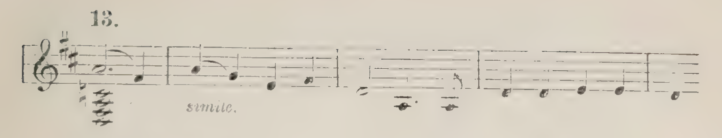




Wie geringe Keime dem echten Symphoniker oftmals zur Erfindung neuer Gebilde genügen, zeigt die Fortsetzung der ebenerwähnten Stelle.
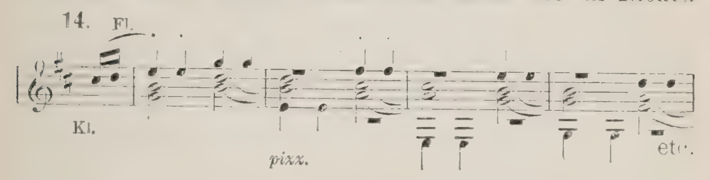
12.



In fast unausgesetzt beibehaltenen Fortissimo stürmt das Motiv weiter. Ein zwei Takte hindurch ausgehaltener Dominantaccord scheint bestimmt den Wiedereintritt des ersten Themas herbeizuführen, wir hören auch den Anfang desselben, aber zunächst in Moll. Wiederum erreichen wir den Dominantaccord, aber auch dieses Mal werden wir in unserer Erwartung das erste Thema in Dur einsetzen zu hören getäuscht. Auf einem lange fortgesetzten Orgelpunkte über A erscheinen und verschwinden wiederholt Bruchstücke des Themas, bis endlich nach langer Spannung das Horn sich mit dem ersten Hauptgedanken vernehmen lässt. Sehr reizvoll wirkt der zwischen der Melodie in D-dur und der nach G-dur weisenden Harmonie D fis a c entstehende Widerspruch.

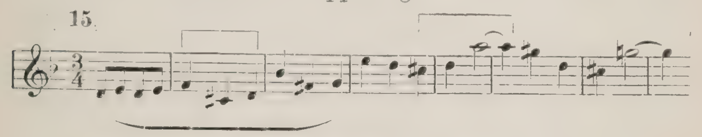


Die Wiederholung des ersten Teiles geschieht in der üblichen Weise. Entzückend ist der Schluss des Satzes. Das erste Thema scheint sich in immer kleinere Atome auflösen zu wollen, zuletzt verschwindet alles wie in Nichts.

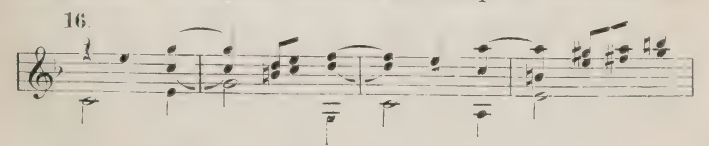


II. Scherzo. Allegro non troppo.

Das erste Scherzo der Serenade (Brahms bietet in derselben eigentümlicher Weise zwei Stücke in dieser Form) beginnt mit einem leise aus der Tiefe aufsteigenden Gange in mehrfacher Oktavenverdoppelung.

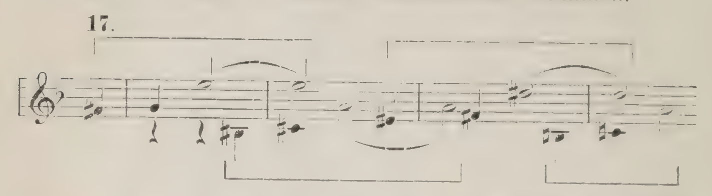


Am ergiebigsten werden in der Folge die beiden eingeklammerten Motive ausgenützt, in gleicher Weise fruchtbar erweist sich das bald danach erscheinende, zuerst in C-dur auftretende Themaglied, welches im Beisp. 16 enthalten ist.



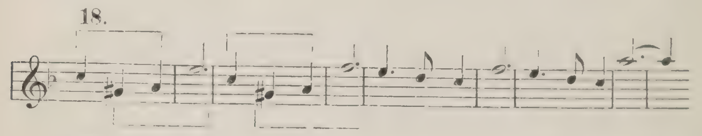
Im zweiten Teile beherrscht zunächst das zweite der eingeklammerten Motive (Beisp. 15) das Feld. Es erscheint in buntem Wechsel zwischen verschiedenen Stimmen.

17.



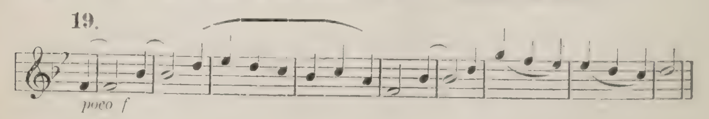
Auf eine Episode, zu welcher das Themaglied, das in Beisp. 16 enthalten ist, das Material liefert, folgt eine scheinbar neue Melodie, welche aus einer eigentümlichen Verschmelzung der beiden eingeklammerten Motive (Beisp. 15) hervorgeht.

18.



Das ausdrucksvolle, schön geschwungene Thema des Trios (B-dur) zeigt die Neigung des Komponisten für synkopierte Rhythmen und Taktverschiebungen; es ist dies einer der wenigen Berührungspunkte, welche die sonst so grundverschieden gearteten musikalischen Naturen der beiden Meister Brahms und Schumann aufzuweisen haben.

19.
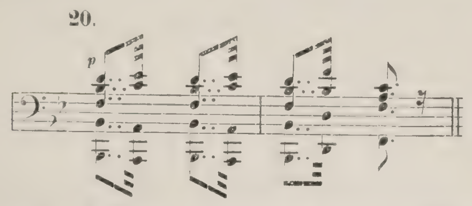


III. Adagio non troppo.

Der langsame Satz, bekanntlich so oft eine Quelle der Verlegenheit für so manchen sonst nicht unbedeutend veranlagten Komponisten, ist die Perle des ganzen Werkes.

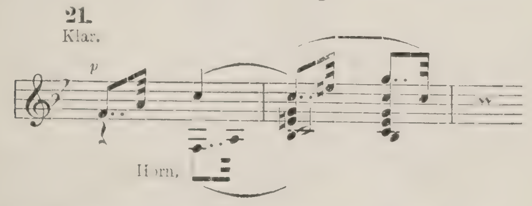
Ein tiefes, durch und durch wahres Gefühl spricht aus jeder der herrlichen Melodien, welche diesem Satze in reicher Fülle entströmen.

20.



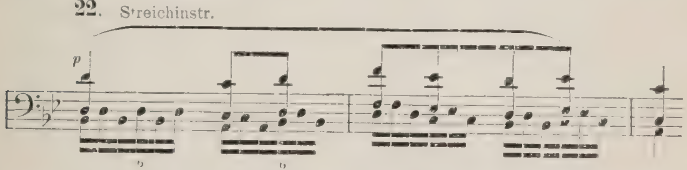
Innerhalb des ersten Themas wechseln zwei Gedanken miteinander ab (Beisp. 20—21), denen beiden derselbe scharfgezackte Rhythmus zu Grunde liegt.

21.

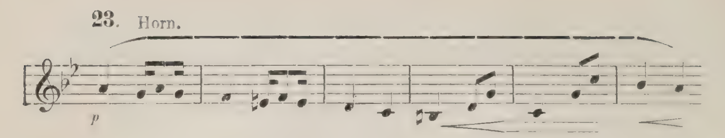


Der Uebergang zu dem zweiten Thema wird durch eine sehr einfache und doch so innige Melodie eingeleitet, die in ihrer weiteren Entwickelung immer sprechender und und ausdrucksvoller wird.

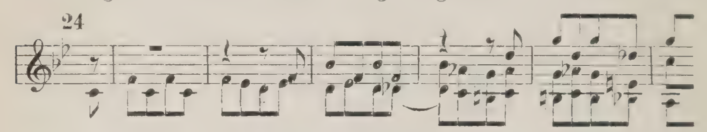
22.



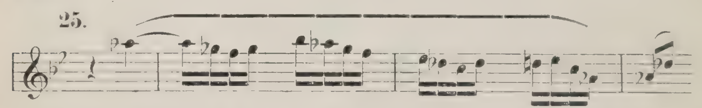
Das eigentliche Gesangsthema, eine tiefempfundene, echt Brahms'sche, rührende Melodie ist dem Horn anvertraut, einem Instrumente, das Brahms auch in spätern Orchesterwerken häufig reden lässt, wenn er etwas besonders Schönes zu sagen hat.



Der Schluss des ersten Teiles wird durch ein kurzes sehr originell harmonisiertes Fugato gebildet.



Nach einer plötzlichen Modulation von F-dur nach Des-dur beginnt der Durchführungsteil. Das Fugatothema tritt im Basse auf, dazu fügen Klarinette, Fagott und die Streichinstrumente abwechselnd eine neue ausdrucksvolle Figur.



Bald darauf gelangt das zweite Thema (Beisp. 23) zu wiederholter Verwendung. Sehr überraschend ist die Wiedereinführung des ersten Themas, das hier in der entlegenen Tonart von H-dur zu Gehör kommt. Es erhält etwas seltsam Schwankendes durch den ihm diesesmal unterlegten Bass, der in Synkopen, wie hinkend, immer chromatisch abwärts geht.

IV. Menuetto I und II.

So ganz im alten behaglichen Serenadenton sind die beiden reizenden Menuette gehalten, die Brahms zu dem vierten Satze vereinigt hat. In dem ersten (G-dur) ist die erste Klarinette mit der Führung der lieblich-graziösen Melodie betraut, das Fagott und die zweite Klarinette sind zuerst die einzigen begleitenden Instrumente.

26.
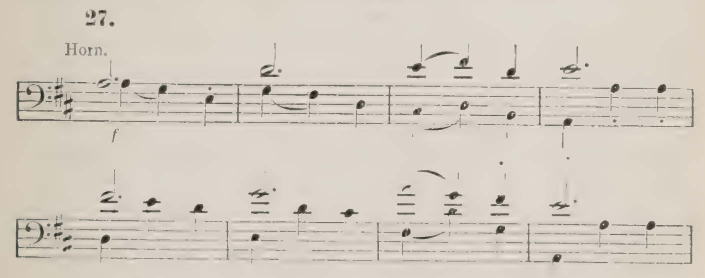


Im zweiten Teile löst das Violoncell das Fagott ab und die Flöte führt eine reizende Gegenmelodie hinzu.

Das zweite Menuett (in G-moll) ist zunächst auch nur dreistimmig, es beteiligen sich daran ausser der melodieführenden Violine die Bratsche und das Violoncell. Erst im zweiten Teile treten die Klarinetten mit ihren weichen Tönen hinzu.

V. Scherzo. Allegro.

Das zweite Scherzo ist ein sehr munteres, lebendiges Stück, das aber in der Erfindung nicht besonders selbständig ist. Brahms tritt in diesem Satze gar zu bescheiden zurück und lässt sein grosses Vorbild, Beethoven, in etwas auffallender Weise das Wort führen.

27.



Es ist unmöglich bei diesem Thema nicht des Trios aus dem Scherzo der Beethoven'schen D-dur-Symphonie zu gedenken.

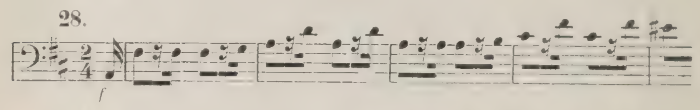
In ganz ähnlicher Art wird man durch das Trio des Brahms'schen Satzes an eine ganz analoge Stelle der sogenannten „Pastoral Sonate" von Beethoven erinnert.

Mögen diese Berührungen zufällig oder absichtlich sein, jedenfalls sind sie so greifbar, dass sie auch Feinde der „Reminiscenzenjagd“ an dem rechten Geniessen dieses Satzes stören mögen.

VI. Rondo. Allegro.
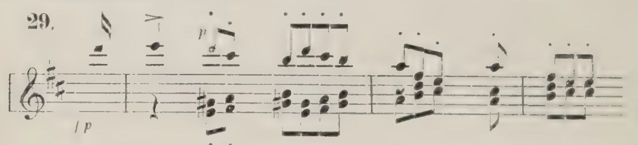
Ein äusserst flottes, übermütig dahinstürmendes Thema bildet den ersten, nach den Gesetzen der Rondoform in häufiger Wiederholung auftretenden Hauptgedanken des letzten Satzes.

28.



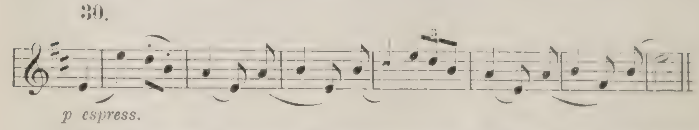
Mit diesen energischen Thema wechselt ein zweiter kontrastierender Teil ab.

29.



In echter ländlich heiterer Serenadenweise erklingt das von der ersten Violine angestimmte zweite Thema.

30.



Nach einer kurzen Durchführung, für welche zumeist der zweite Hauptgedanke das motivische Material abgiebt, folgen die beiden Grundthemen (Beisp. 28 u. 30) in umgekehrter Ordnung, ein weit ausgedehnter feuriger Kodasatz führt alsdann in wirkungsvoller Weise den Abschluss des ganzen jugendfrischen Werkes herbei.

Iwan Knorr.



Johannes Brahms

Serenade für kleines Orchester

Op. 16.

Die einst so beliebten Kassationen und Divertissimenti bildeten eine Kompositionsgattung, welche eine vermittelnde Stellung zwischen der Kammermusik und der eigentlichen Orchestermusik einnahm. Brahms unternimmt in seiner Adurserenade op. 16 einen Versuch zur Wiederbelebung dieses Genre. Die kleine Zahl der Instrumente, welche er in seiner Partitur verwendet beweist, dafs eigentliche Orchestereffekte aufser seiner Absicht lagen. Der Meister verzichtet in diesem Werke sogar auf die edelste, leidenschaftlichste Stimme des Orchesters, indem er die Violine von der Mitwirkung ausschliefst. Den Blasinstrumenten (je 2 Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte u. Hörner) stehen als andere Gruppe nur die Bratschen, Violoncelle und Kontrabässe gegenüber. Der 4. Satz zeigt einen noch geringern Aufwand von Mitteln, da in demselben die Hörner gänzlich fehlen.

I. Allegro moderato.

Der erste Satz beginnt mit einem jener Themen, welche bei der ersten Bekanntschaft unscheinbar und bescheiden wirken, bei jeder neuen Begegnung aber mehr und mehr fesseln.

Allegro moderato.
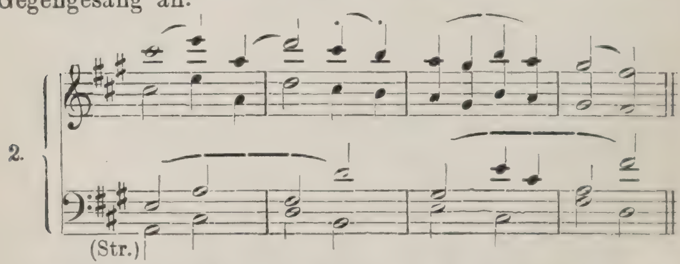
(Kiar.)

p

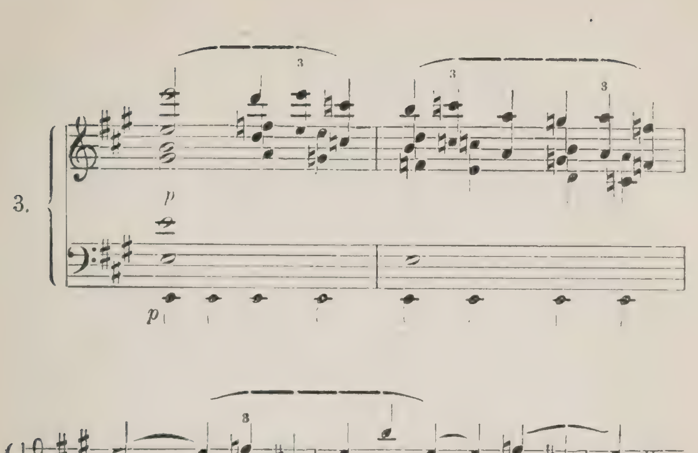
1.
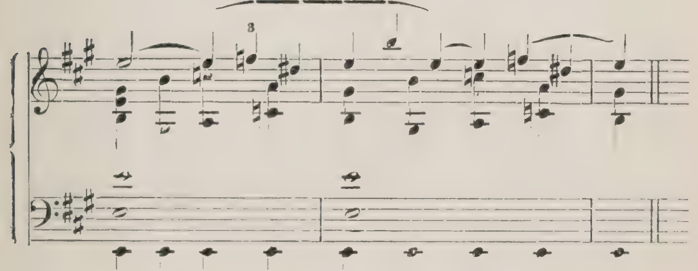
(Fag.)

Nachdem die Blasinstrumente das Thema eingeführt haben, intonieren die Streichinstrumente dasselbe, Flöte und Klarinette stimmen dazu einen wundervoll innigen Gegengesang an.
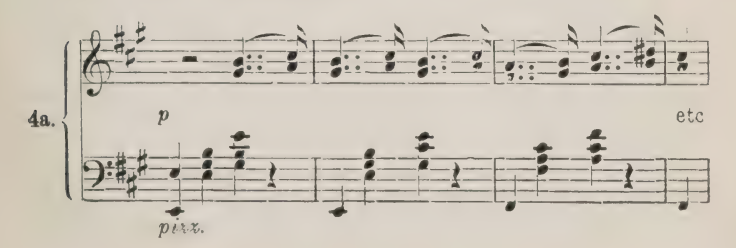


Ein zweiter Abschnitt bringt einen neuen Rhythmus, der im weiteren Verlaufe des Satzes noch eine wichtige Rolle spielt.
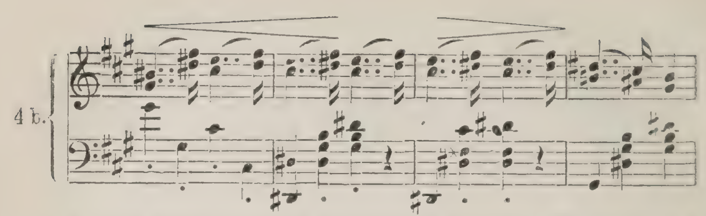




Noch einmal taucht zaghaft der Anfang des ersten Thema's in den Blasinstrumenten auf, dann führt das unter drei angegebene Motiv in prächtiger Steigerung zu dem zweiten Hauptgedanken.

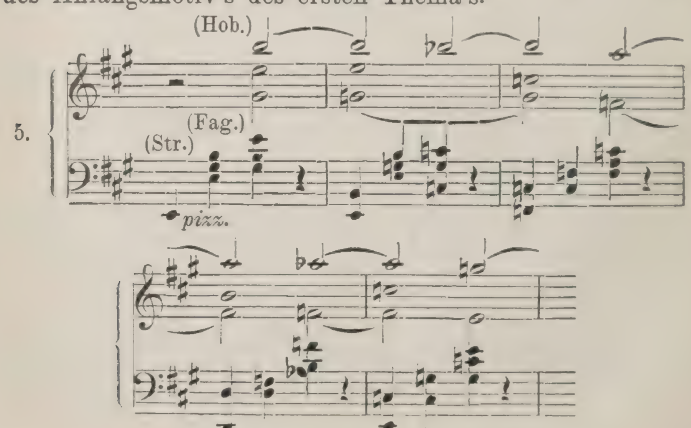


4 b.

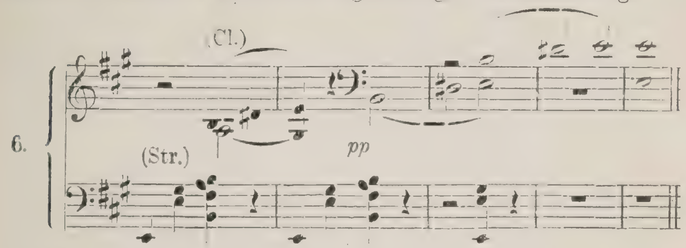


Dieses Thema voller köstlicher Schalkhaftigkeit und Humor gehört sicher zu des Meisters schönsten Eingebungen. Wie überraschend wirkt nicht das eigensinnige Festhalten derselben Figur in den Oberstimmen, scheinbar ohne Rücksichtnahme auf die drunter liegenden Harmonieen! (Siehe Beispiel 4b, Takt 2 und 3.) Die weichen Töne der Klarinetten verschmelzen mit dem Pizzicato der begleitenden Streichinstrumente zu einer Klangmischung von seltenem Reize. Wie erschrocken über die eigene Fröhlichkeit verstummt auf einmal die neckische Weise. In die guitarreähnlichen Klänge der Begleitung mischt sich ein wehmütiger Gesang der Hoboen und Fagotte, in der Schlufswendung im achten Takte des folgenden Beispiels liegt eine verschleierte Andeutung des Anfangsmotiv's des ersten Thema's.
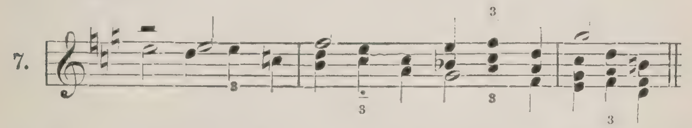
5.



Die Schlufstakte des ersten Teils zeigen uns das soeben erwähnte Motiv in eigenartiger Verwendung.

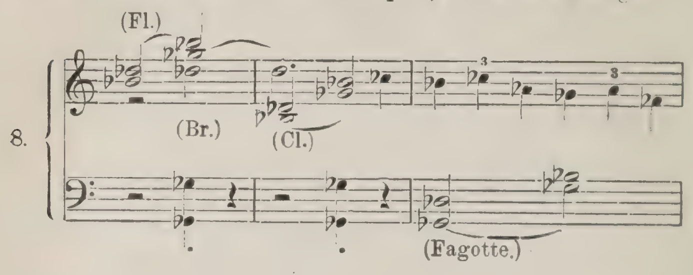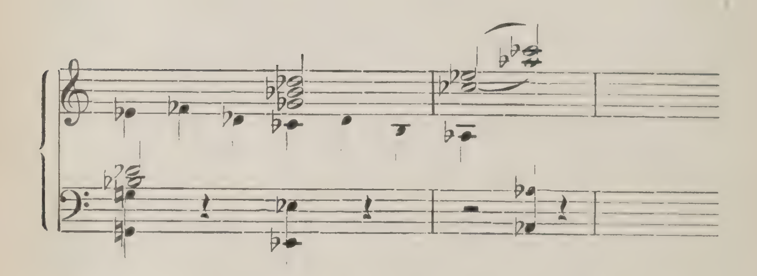


Der Durchführungsteil beginnt mit dem ersten Thema. Das unter drei notierte Motiv erscheint sodann in kunstreichen Nachahmungen in Klarinetten, Hoboe und Bratschen.
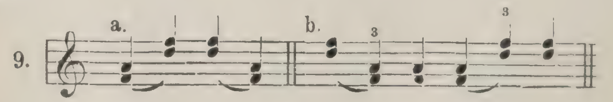


In prachtvoller Steigerung führt dieses Motiv bis zum Fortissimo, bald darauf beruhigt sich die Tonflut mehr und mehr, zwei Fagotte, zu denen später die Klarinetten treten, intonieren leise das erste Thema in der weit entfernten Tonart Des-dur. Die Einführung des Thema's in einer so weit abgelegenen Tonart ist ein an Beethoven gemahnender Zug. Bekanntlich liebte es dieser Meister, besonders gegen den Schlufs seiner Durchführungen den Hauptgedanken gleichsam zagend und schüchtern in einer fremden Tonart auftreten zu lassen, eine rasche Modulation vermittelt alsdann gewöhnlich den Übergang in die Grundtonart. Belege hierfür finden wir im Rondo der D-dur-Sonate op. 10, im ersten Satze der G-dur-Sonate op. 14 sowie in einer langen Reihe anderer Sätze. Es beginnt nun ein reizendes Spiel mit dem Anfangsmotiv des ersten Hauptgedankens. Die verschiedenen Holz-Blasinstrumente werfen sich das Motiv gegenseitig

zu, indessen die Bratsche einen ausdrucksvollen Gang ausführt, welchem das Motiv, Beisp. 3, zu Grunde liegt.
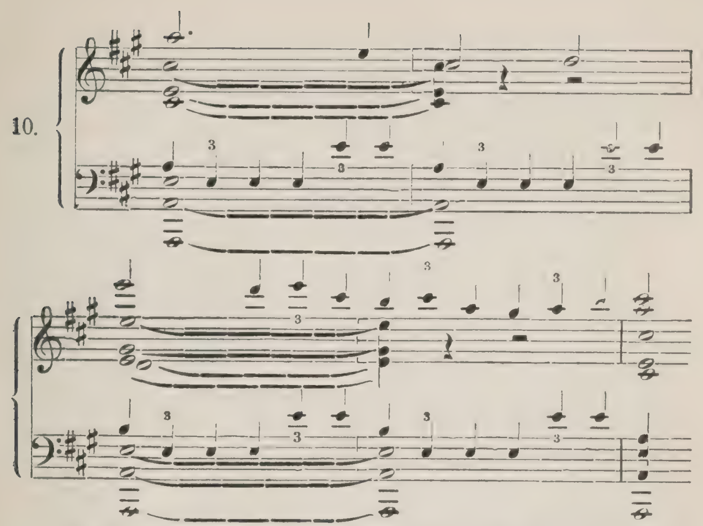




Später verwandelt sich das aus halben Noten bestehende Motiv der Holzblasinstrumente auf verschiedene Arten.



Nicht lange darauf, bei der Wiederkehr der Vorzeichnung von A-dur finden wir die Form des Motiv's, welche unter 9b gezeigt wurde, als Begleitungsfigur wieder, Hoboe und Flöte alternieren darüber mit zwei melodischen Phrasen, deren eine dem Motiv, Beisp. 3, ihren Ursprung verdankt.

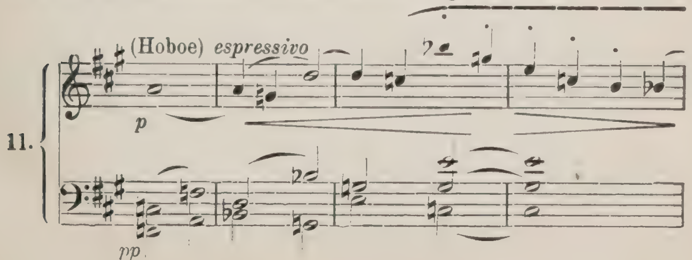
10.
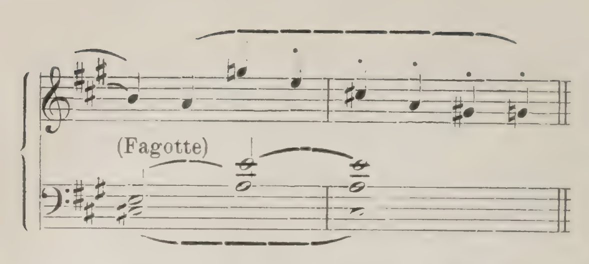


Nach längerem Verweilen auf dem Orgelpunkt A schliefst der Durchführungssatz und das Wiedererscheinen des ersten Thema's bezeichnet den Beginn des dritten Teiles der Sonatenform, welche wie bekannt im Wesentlichen nichts anderes ist, als eine Wiederholung des ersten Teiles mit veränderter Modulation.

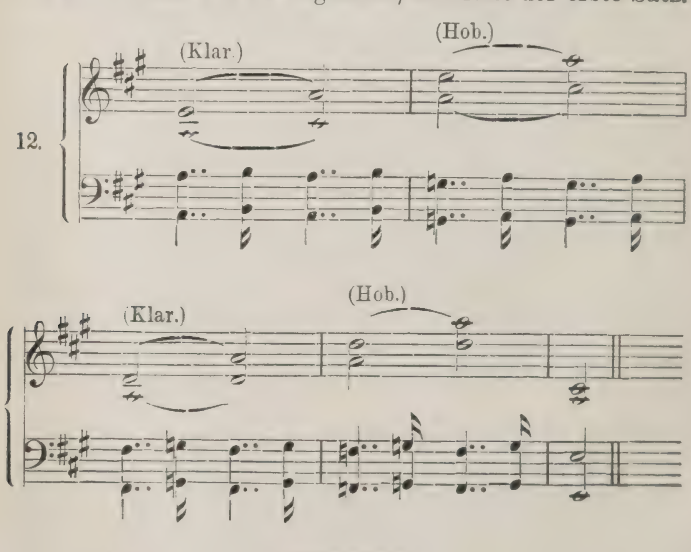
Den letzten Abschnitt des ersten Satzes bildet eine längere Coda, welche ihrer grofsen Ausdehnung wegen fast als eine zweite Durchführung aufgefafst werden könnte. Zuerst tritt der Hauptgedanke in den Streichinstrumenten wieder auf, begleitet von einem zarten Gegenmotiv der Hoboe.

11.
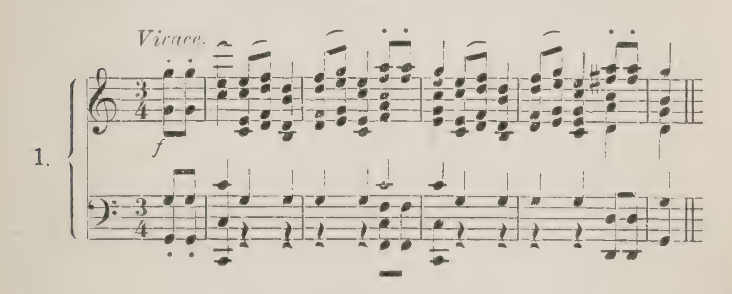




Weiterhin sehen wir Motive der beiden Hauptthemen in geistreicher Weise miteinander verknüpft (Beisp. 12). Ein seelenvoller Gesang, zuerst vom Hoboe und Fagott, sodann von allen Blasinstrumenten angestimmt, wächst immer stärker und leidenschaftlicher an, doch schnell verstummt er wieder und in derselben zarten, intimen Art und Weise wie er begonnen, schliefst der erste Satz.

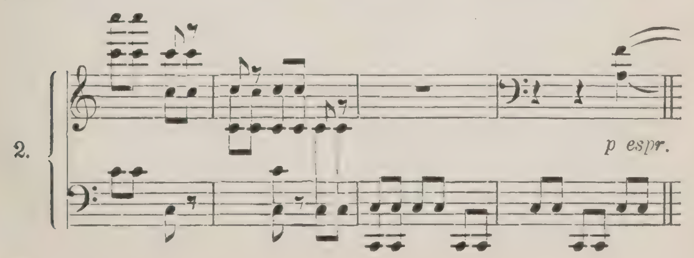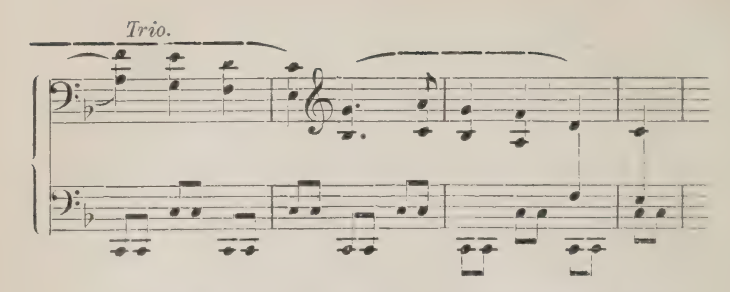


II. Scherzo. Vivace.

Auf den sinnigen ersten Satz folgt das Scherzo, ein flottes Stück voll jugendlichen, burschikosen Übermutes. In ergötzlicher Weise wird die Schranke des vorgeschriebenen Dreivierteltaktes übersprungen, die Gliederung des Thema's weist zumeist auf den zweiteiligen Takt hin. Bis zu dem sanften, stimmungsvollen Trio stürmt das Scherzo ohne gegensätzliche dynamische Schattierungen fast durchweg im Forte dahin.
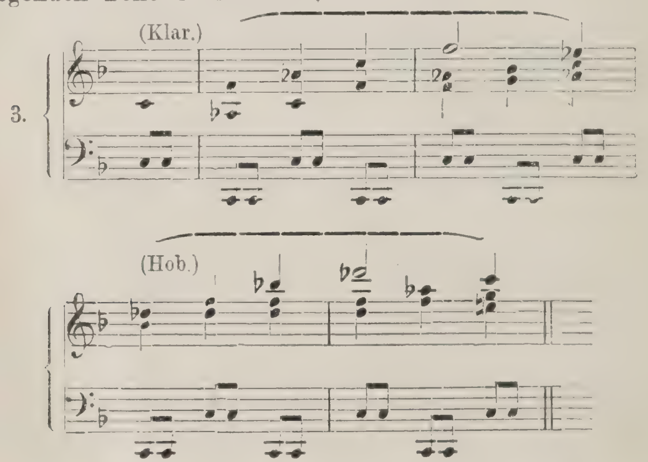


Die schnell abwärts stürzende Schlufsfigur des Scherzosatzes bildet im „Trio" die Begleitung. Das ganze Trio ist über einem einzigen grofsen Orgelpunkt auf C, der Dominante der neuen Tonart F-dur, aufgebaut. Aus dem Begleitungsmotiv lugt wieder verstohlen der $\frac{2}{4}$ Takt hervor.

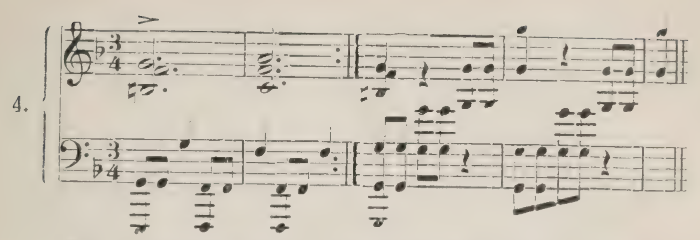




Im zweiten Teile des Trio's begegnen wir kühnen Ausweichungen, die sich sehr weit von dem im Basse liegenden Tone C entfernen.



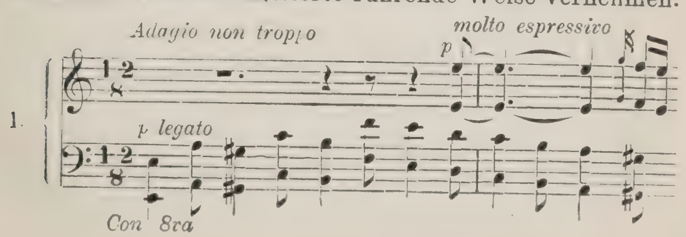
Die Übergangstakte vom Trio zum Scherzo zeigen eine echt Brahms'sche Physiognomie, die Streichinstrumente, mit ihrem Motiv im Zweivierteltakt, rütteln förmlich an dem Dreivierteltakt, der ihnen von den Blasinstrumenten gegenübergehalten wird, bis sie ihn erschüttert haben und alles im Scherzomotiv in die Höhe stürmt.
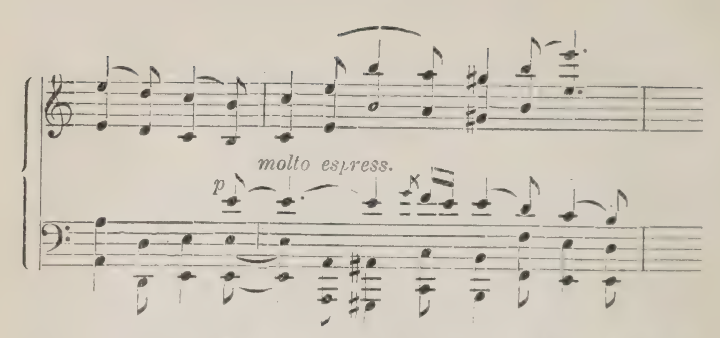
4.


Der erste Abschnitt des Scherzo's wird nun ohne jede Veränderung wiederholt, eine kurze Coda auf dem Orgelpunkt C mit lebhaften Terzen- und Sextenläufen der Blasinstrumente bildet den Schlufs.

III. Adagio non troppo.

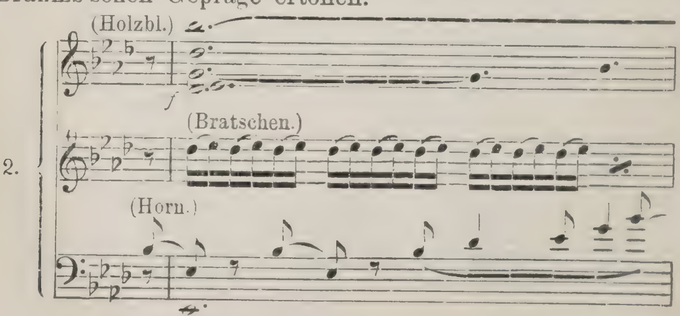
Dieses Adagio steht wiederum in einem grofsen Gegensatze zu dem vorhergehenden Satze. Das Scherzo sprudelt über von Lebenslust und Jugendmut, hoffnungslose Resignation und düstre Schwermut, die sich zuweilen sogar zu Ausbrüchen der Verzweiflung steigert, bilden den Hauptinhalt des langsamen Satzes. In Bezug auf Inhalt und Form ist dieser Satz wohl der eigenartigste des ganzen Werkes. Achtmal hintereinander setzt auf verschiedenen Stufen in den Streichinstrumenten der erste Hauptgedanke ein, der sich immer in demselben traurig-monotonen Rhythmus hinzieht. Verschiedene Blasinstrumente treten nacheinander hinzu und lassen eine, wie von tiefem Weh durchzitterte rührende Weise vernehmen.
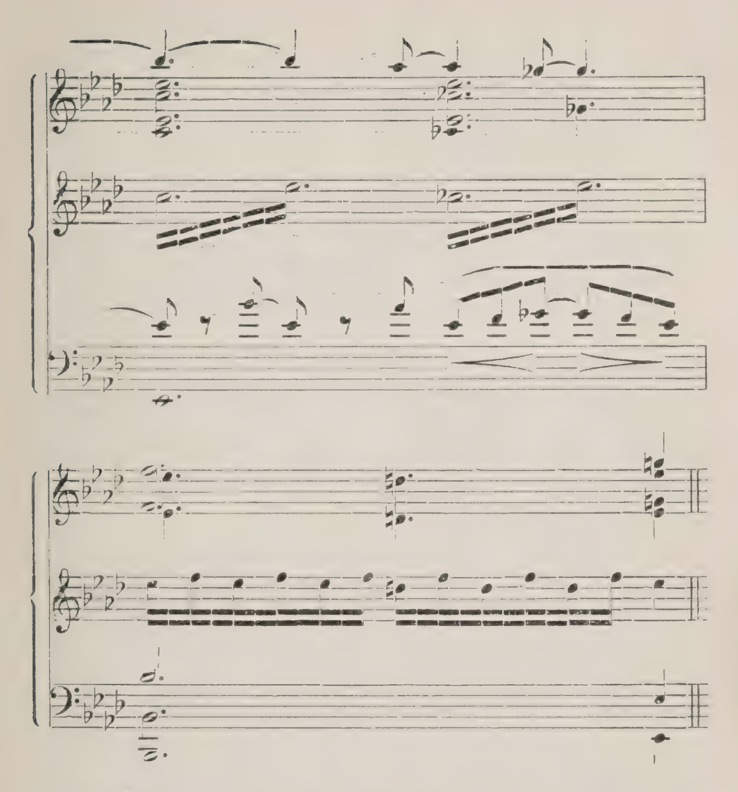
1.




Die häufige Wiederholung desselben Gedankens im Basse erinnert an die früher übliche Passacaglia, eine Form, deren sich Brahms auch in seinen späteren Kompositionen mitunter bedient. Wir finden ähnliche Verwendungen derselben in den Variationen über ein Thema von Haydn für Orchester und in dem letzten Satze der vierten Symphonie in E-moll. Nach dem achten Eintreten schliefst der erste Gedanke in C-dur ab. Ein jäher leidenschaftlicher Aufschrei, der nach der vorausgehenden Pianostelle um so greller wirkt, verkündet einen Wechsel der Stimmung.

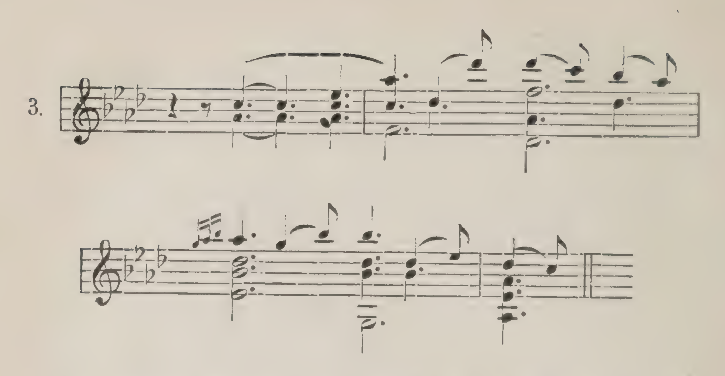
Es hebt ein Rauschen in den Bratschen an, zu den darüber ausgehaltenen Harmonien der Holzblasinstrumente lassen die Hörner eine wundervolle Melodie von echt Brahms'schen Gepräge ertönen.
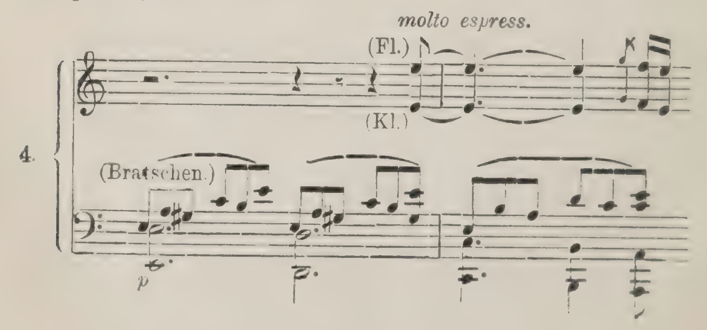




Auffallen mufs die Wahl der Tonart, in welcher der Mittelsatz auftritt. Wir sehen uns plötzlich in As-dur, während doch die Grundtonart des ganzen Stückes A-moll ist. Es werden wenig Seitenstücke dazu in der musikalischen Litteratur zu finden sein.
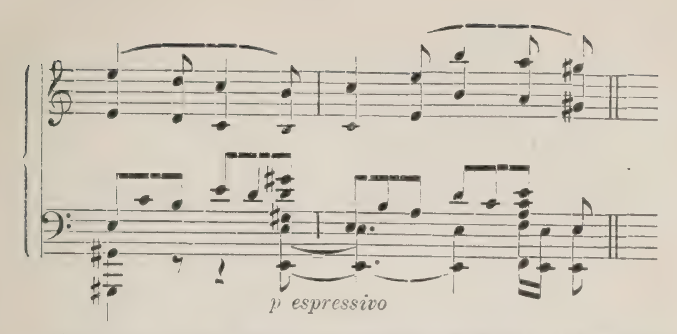
In unerschöpflich-m Reichtume spendet der Meister immer neue Ideen. Von Liebesleid und schmerzlichem Sehnen singt die Hoboe in rührenden, klagenden Tönen, ihr antwortet die sanfte Stimme der Klarinette.



In immer wachsender Erregung klagt bald diese, bald jene Stimme des Orchester, bis alles in Ermattung schweigt. Trübe und schmerzlich erklingt wiederum das Anfangsthema, immer auf's Neue von den verschiedenen Instrumenten aufgenommen.

Nach langer Wanderung durch entfernte Tonarten langen wir endlich in der Grundtonart A-moll wieder an. Die Bratschen begleiten die Gesangsmelodie, welche zuerst in Flöte und Klarinette, sodann in den Bässen erscheint mit einer Achtelfigur, welche als eine Art von Verkleinerung des ersten Motivs der Streichinstrumente, (Beispiel 1) aufzufassen ist.

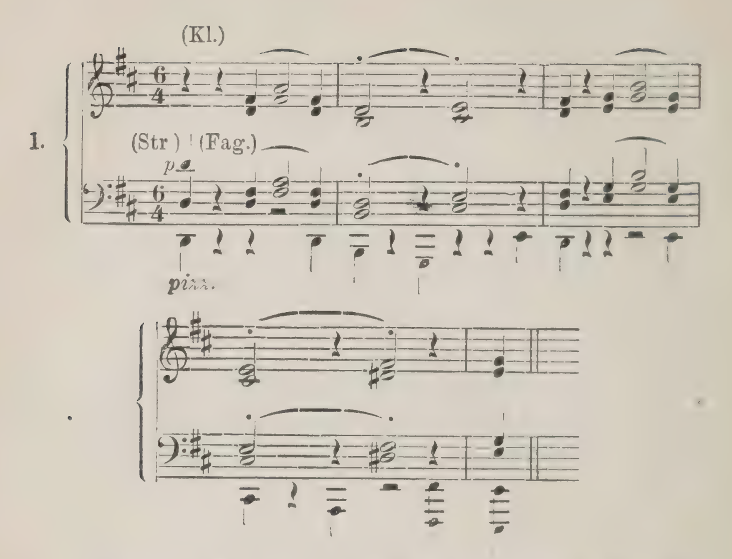




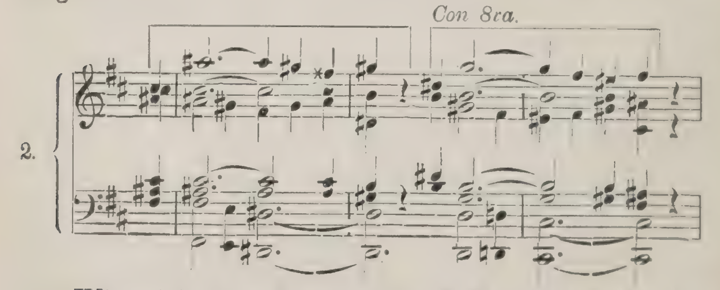
Noch ein paar Male vernehmen wir den Gesang in seiner ersten Gestalt, die Bässe bringen im schwächsten Pianissimo das Thema ein letztes Mal zu Gehör, ein weicher A-dur-Akkord bildet den versöhnenden Schlufs.

IV. Quasi Minuetto.
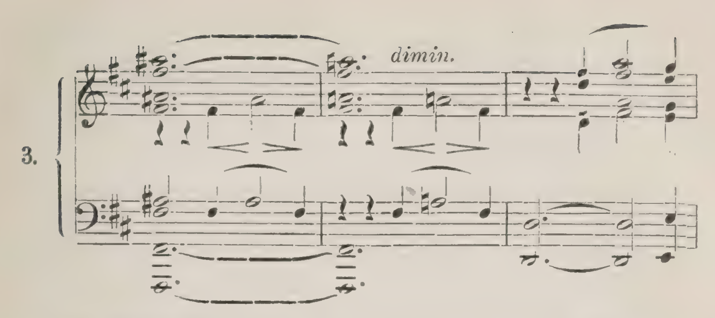
Das „Quasi Minuetto" ist einer der kürzesten Sätze der ganzen Serenade, man wird aber nicht oft in so wenig Takten einer solchen Fülle schöner Musik begegnen. Leider wird sich gerade dieser Satz am wenigsten durch eine eingehende Analyse dem Verständnisse des Hörers nahe bringen lassen. Aufsergewöhnliche, kunstreiche Kombinationen, neue, kühne Formgebung, fremdartige, originelle Harmonisation — alles das ist an diesem Satze vielleicht nicht nachzuweisen, und dennoch wird jeder wahre Freund Brahms'scher Kunst sich von dieser Musik immer auf's Neue entzücken lassen. Ein echter „Brahms" spricht gleich aus den ersten Takten! Die stockenden Viertelpausen, welche den Gesang gleichsam hindern wollen sich gar zu frei und rückhaltlos zu ergiefsen, die Verdoppelungen in weichen Terzen und Sexten, der so eigenartige Rhythmus der Bässe, das sind alles Züge, welche auf Meister Brahms deuten.



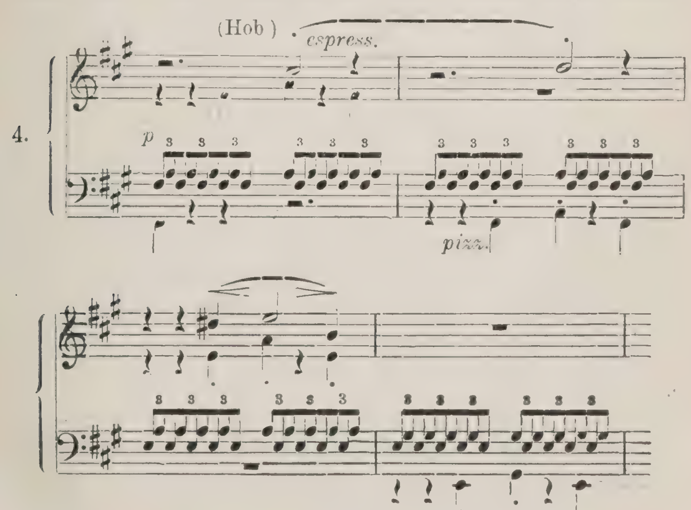
Der zweite Teil setzt in Fis-dur ein. Immer schöner und blühender wird die Melodik, unaufhaltsam drängt der Strom der Töne weiter und sprengt sogar die Fessel des vorgeschriebenen $\frac{6}{4}$ Taktes, der in einen $\frac{9}{4}$ Takt umgewandelt wird.
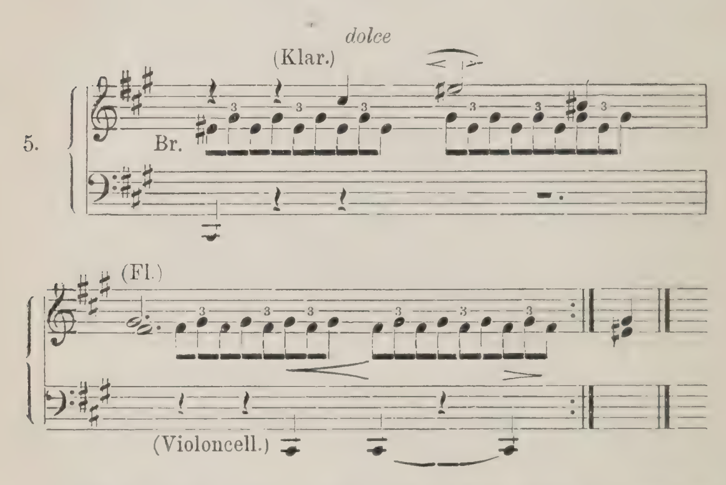


Wie originell und wie einfach zugleich ist nicht der Rückgang nach der ursprünglichen Tonart von D-dur!
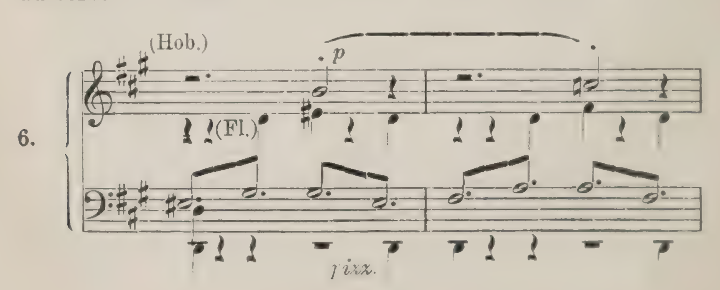


Das Trio (Fis-moll) ist von hervorragender Eigenart. In der Tiefe murmeln die Bratschen unaufhörlich leise fort, die Hoboe singt wie von bangen Seufzern unterbrochen, ein Lied von tiefem Weh und bittern Schmerzen, die Flöten und Violoncelle lassen sich, gleichsam verwundert über die plötzliche Veränderung der Situation noch immer mit dem Anfangsmotiv des Stückes vernehmen.
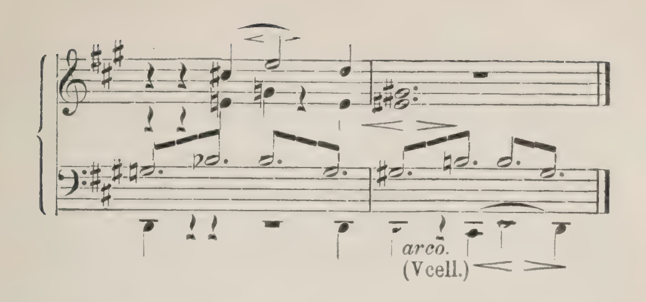


Immer heftiger wird die Klage, immer herber die Dissonanzen, da hören die Thränen auf zu fliefsen wie von sanfter Mutterhand getrocknet. Die weichen Töne der Klarinette und der Flöten haben an dieser Stelle etwas tief Rührendes, Ergreifendes.



Im zweiten Teile setzt die Hoboe ihre wehmütige Weise fort, frappierend wirkt die Wiederholung des letzten Taktes der Hoboe durch das Violoncell in der äufsersten Tiefe!
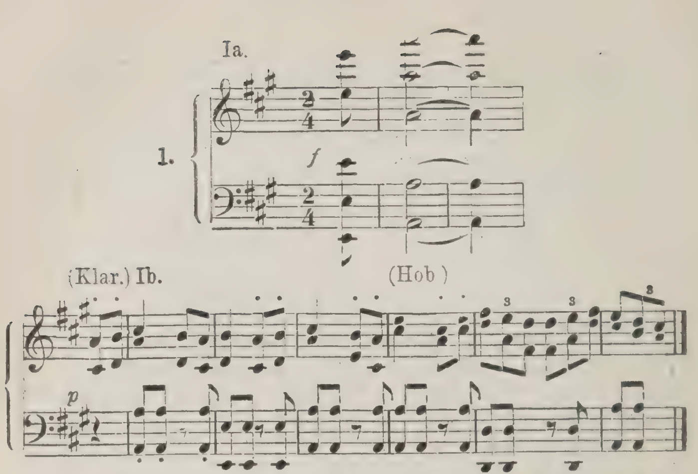




Das Trio schliefst in Fisdur und geht auf ähnliche Weise wie im Beispiel 3 wieder nach Ddur zurück. Es schliefst sich nun eine unveränderte Wiederholung des ersten Abschnittes an, der Schlufs ist durch eine kleine Coda verlängert, in welcher der Satz zart ausklingt.

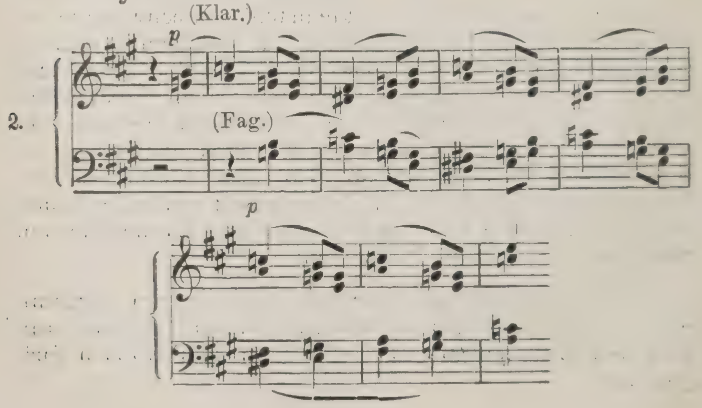
V. Allegro, Rondo.

Den Beschlufs der Serenade macht ein schwungvoller Allegrosatz in der Sonatenform, in welchem die ungebundenste Fröhlichkeit das Wort führt. Der Satz gehört zu den eingänglichsten und leicht fafslichsten Musikstücken, welche die Feder des Meisters je geschaffen. Von dem Brahms so oft vorgeworfenen grüblerisch in sich gekehrtem Wesen wird man hier vergeblich eine Spur suchen. Es steckt in dieser Musik ein gutes Stück gesunden Humors und naiver, fröhlicher Laune, die den Hörer sofort in ihren Bann zieht.

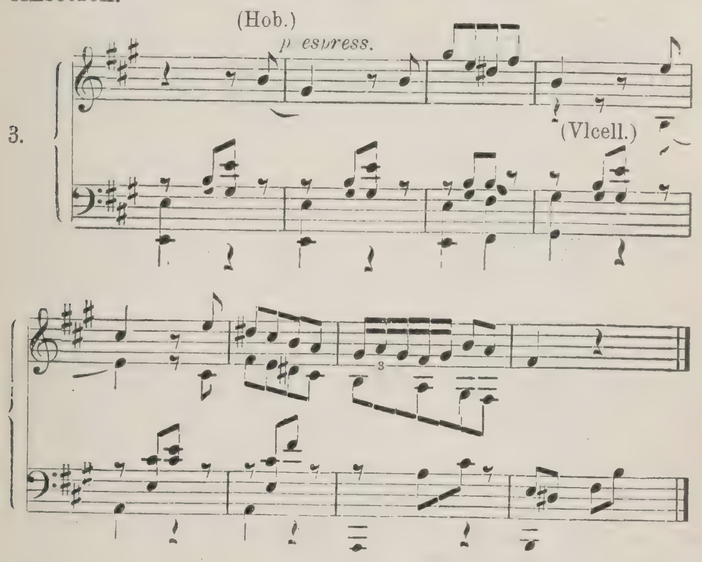
Der Satz setzt in Forte mit einer kurzen rhythmischen Figur ein, das eigentliche Thema beginnt dann p in den Klarinetten und wird von den Hoboen fortgesetzt.



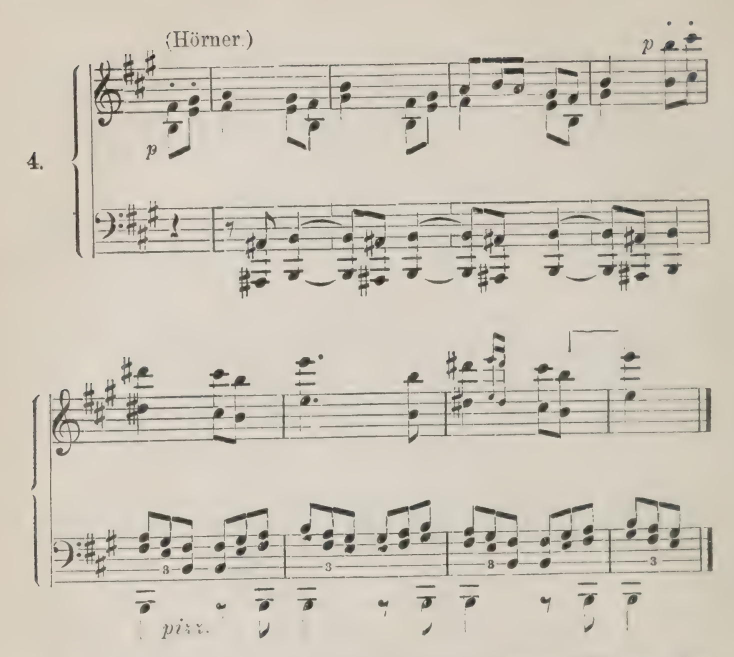
Nach einer Weile greift eine etwas nachdenklichere Stimmung Platz, 2 Fagotte und 2 Klarinetten, die sich canonisch imitieren, scheinen ernstere Betrachtungen anstellen zu wollen. Die übrigen Instrumente schweigen, nur die Streichinstrumente werfen einen lebhaften Triolenrhythmus dazwischen.



Noch einmal erscheint dieselbe Stelle in der Umkehrung. Aber auch dieses Mal ist der Ernst nicht von Bestand, in der alten Weise geht es weiter bis Hoboe und Violoncell mit dem zarten innigen 2. Thema einsetzen.

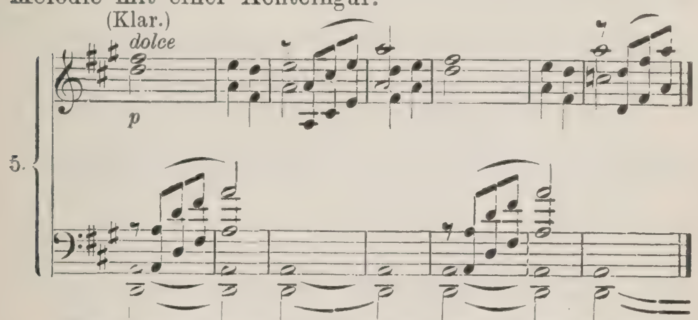


Das zweite Thema wird durch einen rauschenden Schlufsteil abgelöst, in dem es so zusagen drunter und drüber geht; wenn man glaubt, dafs sich nun die Lust am höchsten steigern würde, tritt eigentümlicher Weise ein ganz unerwartetes Diminuendo ein, zuletzt kaum noch hörbar, verklingt alles wie in weitester Ferne. Das etwas veränderte erste Thema wird von den Hörnern aufgenommen, alsdann lassen die Streichinstrumente die Fortsetzung desselben hören, während die kleine Flöte und die Hoboe noch einmal mit dem Anfange einsetzen.



In den beiden eingeklammerten letzten Noten des 4. Beispiels finden wir das Eingangsmotiv des ersten Satzes wieder. Brahms wiederholt dieses Motiv noch mehrere Male im Piano, sodann läfst er dasselbe in Forte, in Adur, einsetzen und schliefst die Fortsetzung daran. Durch diese Wiederholung nähert sich das Stück der Rondoform während es im übrigen sich vollständig der üblichen Form der Sonate anpafst. Nach einigen Takten wird die genaue Repetition des ersten Thema's unterbrochen und wir befinden uns in dem unter dem Namen der Durchführung bekannten Teile der Sonatenform. Zuerst gelangen Motive des ersten Thema's zur Verarbeitung, später erscheint der 2. Hauptgedanke nach Moll versetzt.

Mit einem Male verändert sich das ganze Bild. Nach einem unerwarteten Übergang nach Ddur lassen die Klarinetten das erste Thema in der Vergröſserung hören, die Violoncelle halten die leere Quinte d-a im Basse aus, Bratschen, Fagotte und Hoboen umspielen die Melodie mit einer Achtelfigur.



Die Bewegung wird lebhafter, nacheinander setzen Hörner, Hoboen, Flöten u. s. w. mit dem Thema in seinem ursprünglichen Rhythmus ein und bald begegnen wir auf's Neue den Ausbrüchen ungezügelter Lust und Heiterkeit.

Die Wiederholung vollzieht sich in der üblichen Weise, nach einer groſsen Steigerung schlieſst das Stück rauschend und glänzend ab.

Jwan Knorr.



Johannes Brahms

Variationen über ein Thema von J. Haydn

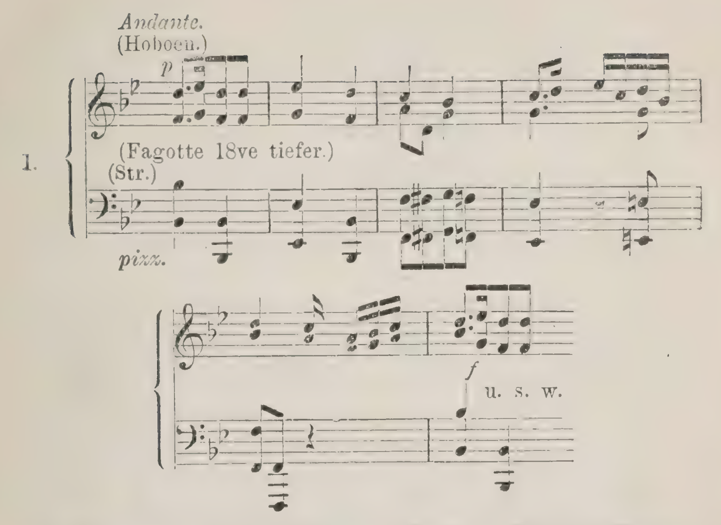
für Orchester

Op. 56a.

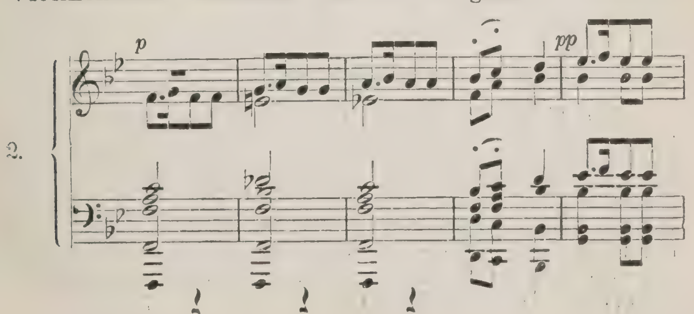
In der Reihe der Kompositionen von Joh. Brahms vermissen wir nach den beiden Serenaden Op. 11 und Op. 16 lange Zeit symphonische Werke, dafür schenkt uns der Komponist in diesen Variationen ein Meisterwerk ersten Ranges. Immer neue überraschende Tongebilde läſst der geniale Meister der Variationenform aus dem einfachen Grundgedanken erstehen. Auſser der blühenden melodischen Erfindung haben wir in dem Werke eine souveraine Herrschaft über die schwierigsten Formen contrapunktischer Kunst zu bewundern. Ein eingehendes Studium dieser eigenartigen Komposition wird sich reich belohnen und auch dem Laien, der sich vorher vielleicht nur von der Fülle schöner melodischer Einfälle, welche dieses Werk bietet, entzücken lieſs, eine neue Quelle des Genusses eröffnen.
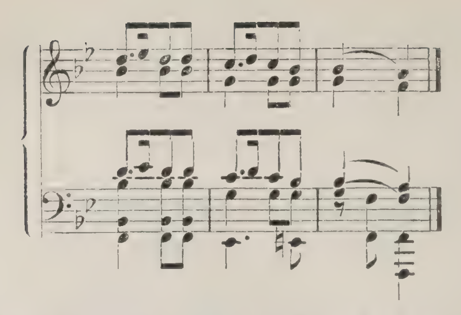
Die Variationen Op. 56 wurden gleichzeitig auch noch in der Form eines Duo für 2 Pianoforte veröffentlicht.

Das Haydn'sche Thema welches dem Werke zu Grunde liegt ist betitelt „Chorale St. Antoni". Das Thema an sich ist schon bemerkenswert durch den fünftaktigen Vorder- und Nachsatz seines ersten Teils.
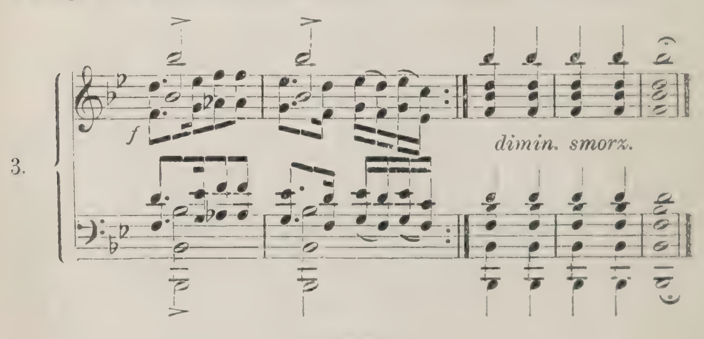


Der zweite, durchaus leise gehaltene Teil des Thema's setzt sich aus zwei 4taktigen Phrasen zusammen, in welchen die Führung des melodischen Gedankens, wie auch im ersten Teile, wieder den Hoboen anvertraut ist, welche durch die Fagotte zumeist in der tiefern Oktave verdoppelt werden, bemerkenswert ist die Abwesenheit der Violinen und Bratschen während des ganzen Thema's.
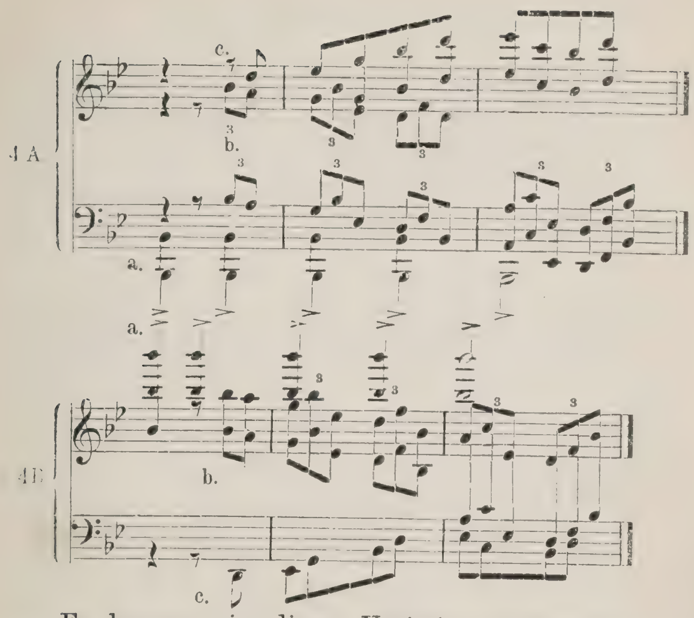




Hieran schliefsen sich die Takte 6, 7, 8 und 9 des ersten Beispiels in verstärkter Instrumentation, Beispiel 3 zeigt uns den eigentümlichen Schlufs des Themas.

3.



Var. I. Poco più animato.
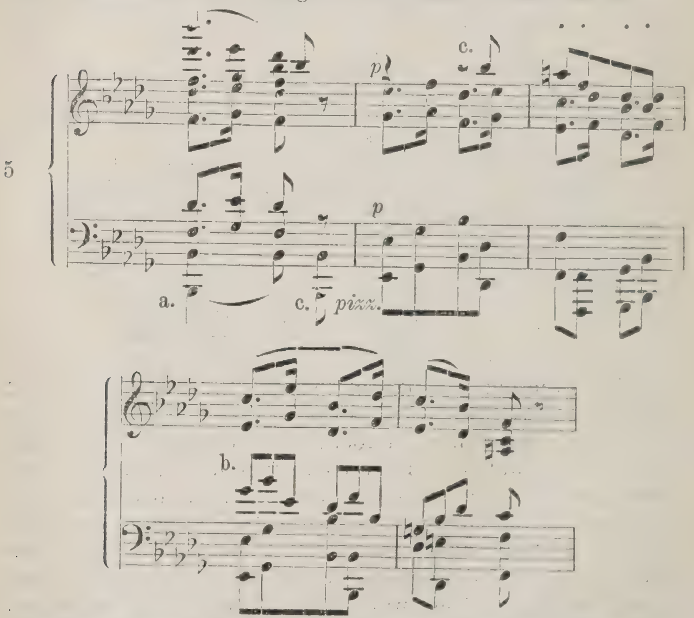
Das Motiv der letzten drei Takte des Thema's, das fünfmalige B, finden wir in der ersten Variation wieder. Zuerst ertönt es in den Bässen, sodann in der Höhe. Die Violinen und Bratschen, welche bis dahin von der Mitwirkung ausgeschlossen waren, haben die Führung der Hauptstimmen dieser Variation. Im Nachsatze sehen wir die Stimmen in umgekehrter Lage (sogenannter „doppelter" Kontrapunkt.)



Es kommen in dieser Variation hauptsächlich 3 Motive zur Anwendung, welche wir im Beispiel 4 A mit a, b, c bezeichnet haben, im Beispiel 4 B ist die kunstvolle und doch so ungezwungene Umstellung derselben leicht zu ersehen. Dieser Künste des doppelten oder gar dreifachen Kontrapunktes werden wir bei weiterer Betrachtung dieses Werkes noch öfter zu gedenken haben. Untersuchungen dieser Art mögen dem Nichtmusiker zuerst wohl gar zu abstrakt-theoretisch erscheinen, dieselben lassen sich aber bei der Analyse eines Werkes dieser Gattung nur schwer umgehen und werden dem musikalisch gebildeten Laien das nähere Verständnis und die völlige Würdigung dieses Werkes wesentlich erleichtern.

Variation II. Più vivace.

Die zweite Variation (Bmoll) zeigt ein abermals gesteigertes Tempo. Die führende Rolle in dieser Variation übernehmen die Holzblasinstrumente: Klarinetten und Fagotte im Anfang, Flöten und Hoboen im weitern Fortgang. Eine eigentümliche Wirkung entsteht durch den Forteeinsatz im ersten und sechsten Takt des ersten Teils, während im Übrigen das Piano vorherrscht.
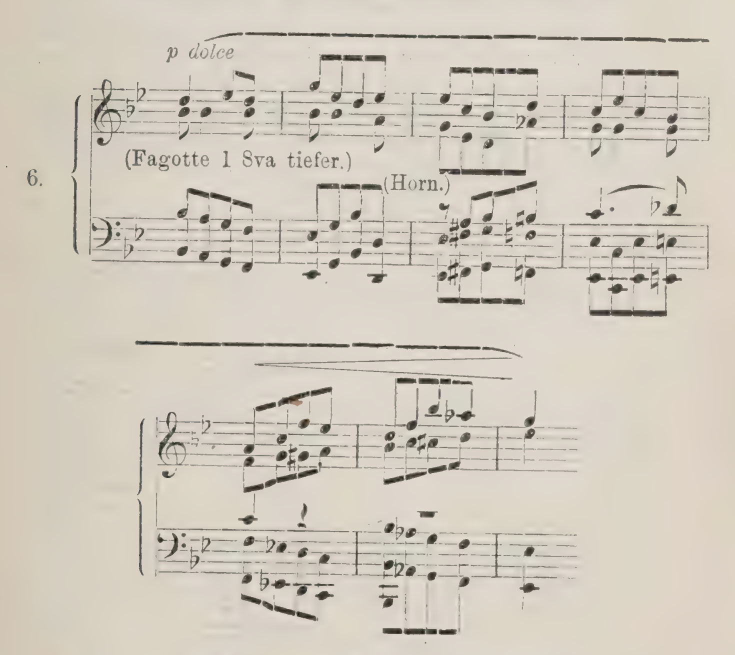


Dem neuen Motiv in punktierten Rhythmen dienen die mit a, b, c bezeichneten Figuren aus der vorigen Variation zur Begleitung, namentlich im zweiten Teile finden wir dieselben in den mannigfaltigsten Verknüpfungen verwendet.
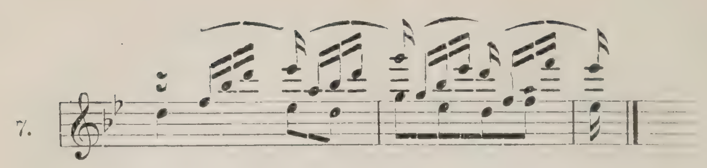
Variation III. Con moto.

In dieser Variation lernen wir ein Stück von bezaubernder Lieblichkeit kennen. Zu dem schönen, zierlich geschwungenen Gang der Hoboen, in der Tiefe durch die Fagotte verstärkt, treten die Bässe und Bratschen mit einer ebenso meisterlich geführten Gegenstimme; von Zeit zu Zeit gesellt sich das Horn mit einer kurzen aber sehr ausdrucksvollen Phrase.

6.
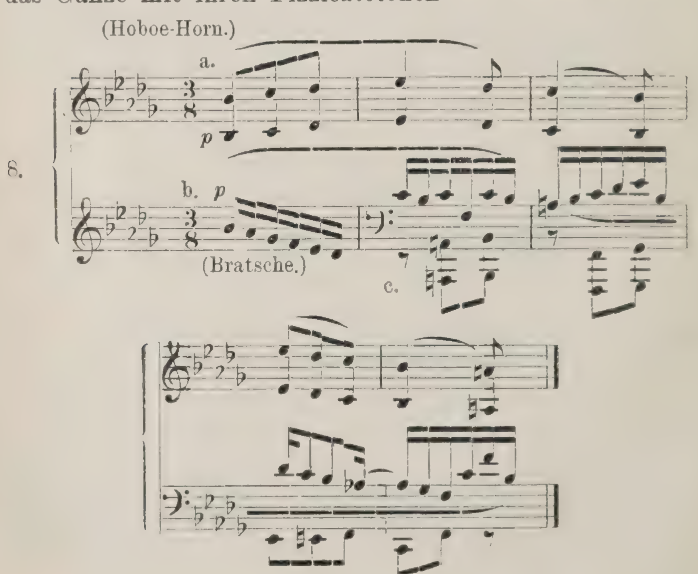


Bei der Wiederholung dieses Teiles hören wir die Melodie von den Violinen und Bratschen, die Flöten und Fagotte umspielen das Thema mit einer zierlichen Figur in Sechszehnteln.
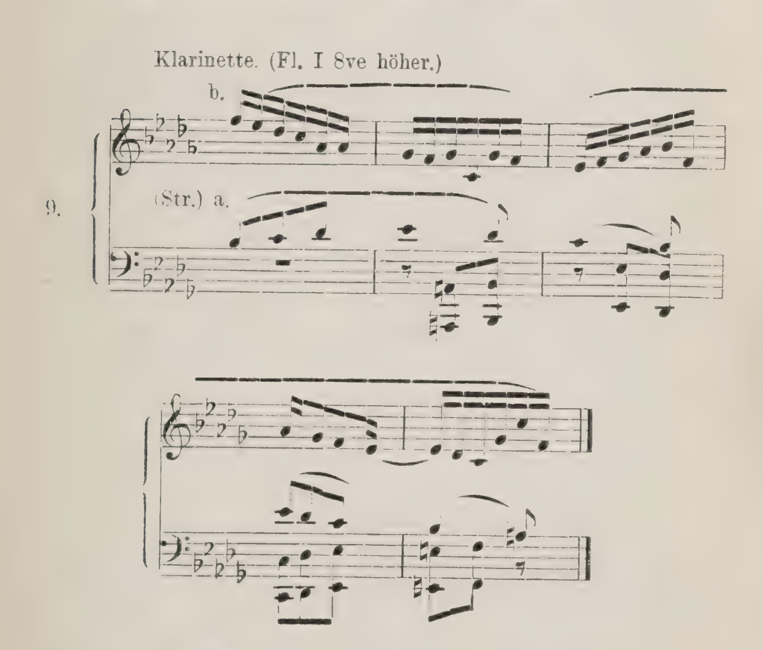


Variation IV. Andante con moto.

Dieses Stück zeigt sehr kunstvolle Verwendung des doppelten Kontrapunktes in der Duodecime (Quint der Oktave). Eine Vergleichung der beiden folgenden Beispiele unter 8 und 9 wird uns zeigen, was wir darunter zu verstehen haben.

Hoboe und Horn vereinigen sich zu einem schönen, seelenvollen Gesange, die Bratschen begleiten mit einem Gange in gebundenen Sechszehnteln, die Bässe stützen das Ganze mit ihren Pizzicatotönen.



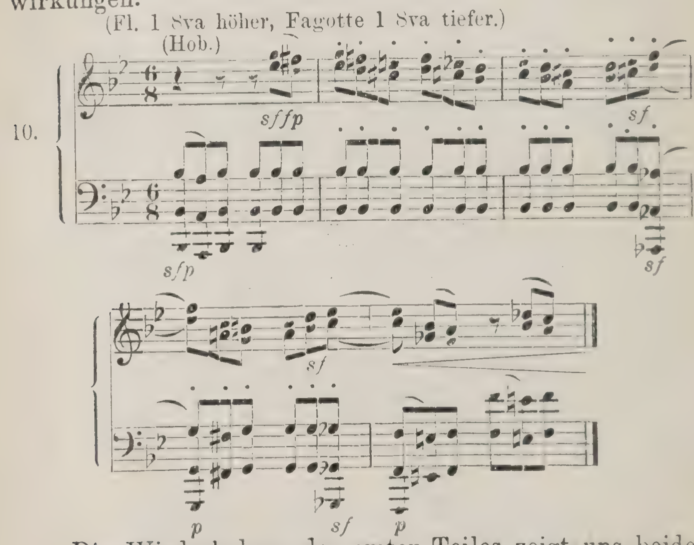
Im folgenden Beispiel finden wir dieselben Motive wieder vor, indessen bemerken wir, dafs das Motiv a, welches die Oberstimme des vorhergehenden Sätzchens bildete zur Mittelstimme geworden ist. Die bisherige Mittelstimme b liegt im 9. Beispiel über den andern Stimmen, aufserdem bemerken wir, dafs dieselbe eine Transposition erfahren hat, anstatt mit dem Tone b, beginnt dieses Motiv jetzt mit dem Tone f und wird von da aus in derselben Weise fortgeführt.



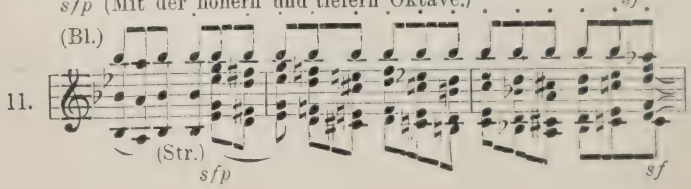
In dieser Weise ist der gröfsere Teil dieser Variation behandelt.

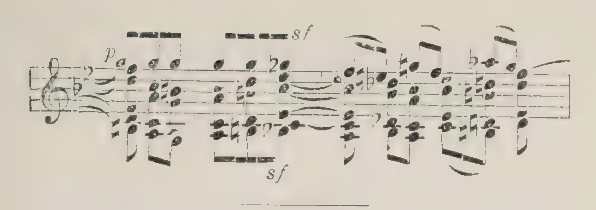
Var. V. Vivace.

Der bisherige ruhige Fortgang der Variationen wird hier durch ein scherzartiges Stück von faszinierender Genialität unterbrochen. Es funkelt und sprüht förmlich von Laune und Übermut. Auch in dieser originellen Variation stofsen wir wieder auf sehr geistreiche Anwendung des doppelten Kontrapunktes. Das Stück stellt an die Ausführenden nicht geringe Anforderungen, bietet dafür aber eine Menge blendender Orchesterwirkungen.
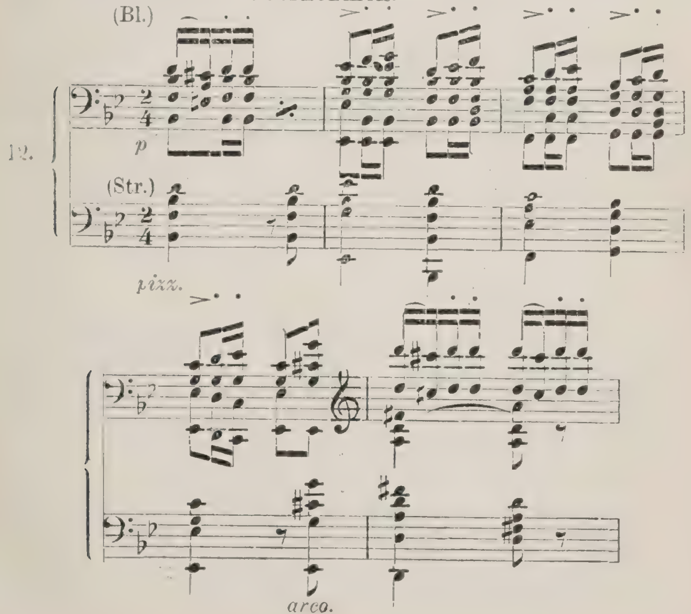


Die Wiederholung des ersten Teiles zeigt uns beide Hauptmotive wieder in einer interessanten Umstellung.





Variation VI. Vivace.
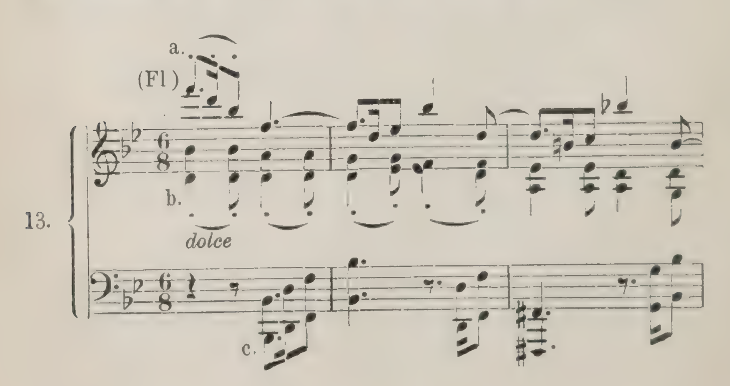
Eine lebhafte Figur der 4 Hörner, durch die Fagotte verstärkt und von den Streichinstrumenten mit Pizzicatoaccorden begleitet, eröffnet die sechste Variation, im 5. Takte treten die Flöten im Forte mit derselben Figur hinzu, um sodann die Führung bis zum Schlusse des ersten Teils zu übernehmen.

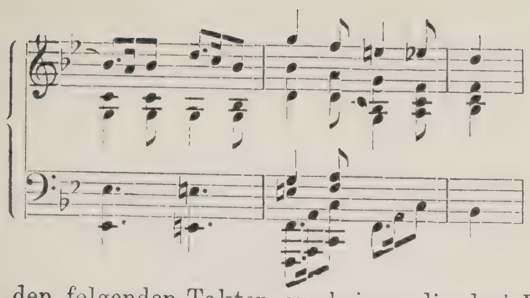


Die Variation hat etwas Leidenschaftlich-heroisches; Bilder von Kampf und Fehde tauchen vor uns auf, gewaltig prallen die Streitenden aneinander, wie im wilden Knäuel wälzt sich alles fort — ein Schlag des ganzen Orchesters und Alles verstummt.
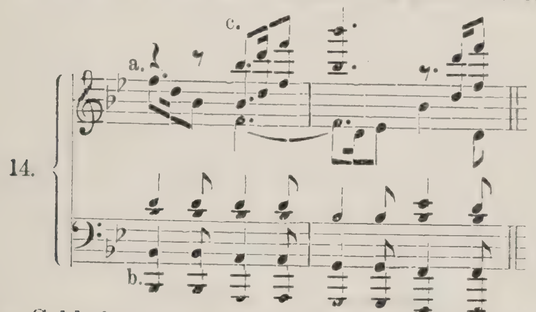
Var. VII. Grazioso.

Nach diesem Nachtstück voller gewaltiger Leidenschaft fesselt uns das nun folgende liebliche Idyll doppelt. In diesem kleinen Satze atmet alles beglückenden Frieden und selige Ruhe; es liegt ein unbeschreiblicher Zauber in diesen Tönen, dem man sich jedes Mal wieder von Neuem freudig hingiebt. Hauptsächlich drei Motive sind es, welche der Meister in diesem Stücke verwendet. Auch in dieser Variation werden wir die von Brahms in dem vorliegenden Werke so oft gebrauchten Umstellungen der Motive eine wichtige Rolle spielen sehen. Schon der Nachsatz des ersten Teils wird dieses Mal durch eine Versetzung dieser Art gebildet.





In den folgenden Takten erscheinen die drei Hauptmotive in gänzlich veränderter Stellung, das Motiv c finden wir in den Flöten als Oberstimme wieder, die Bässe schreiten mit b langsam abwärts, indessen die erste Violine in der Mitte das Motiv a hören läſst.

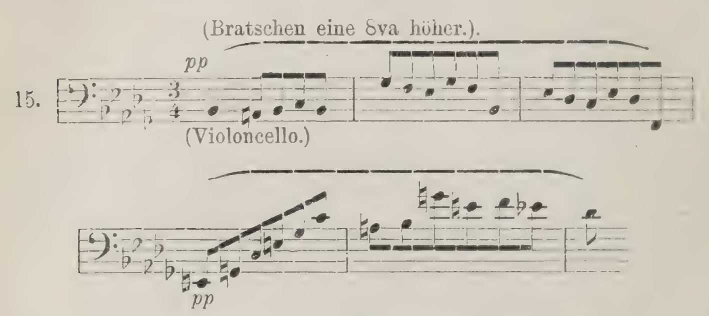


Der Schluſs dieser Variation ist von hinreiſsender Schönheit. Von einer graziösen Figur der Holzblaseinstrumente umrankt, ertönt ein sehnsuchtsvoller Zwiegesang von Horn und Violine. Immer ferner, immer schwächer werden die lieblichen Töne, bis alles verklingt, wie von süſsem Schlummer umfangen.

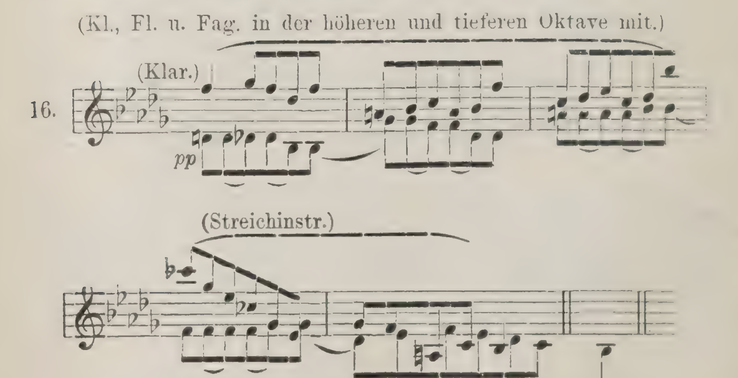
Variation VIII. Presto non troppo.

Geheimnisvolle, seltsame Töne huschen an uns vorüber wie geisterhafte, der Tiefe entstiegene Schatten.

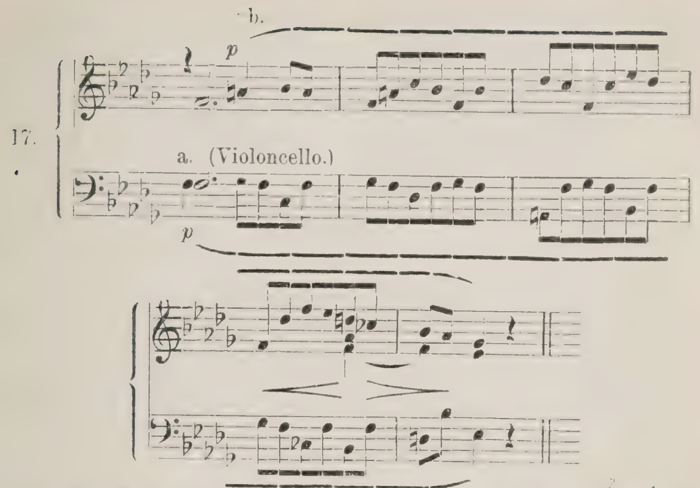
Aus der Höhe antworten ebenso fremdartige Stimmen mit einem Gange, der sich in der Tiefe verliert. Das Klangkolorit, welches die gedämpften Streichinstrumente und durch die Töne der kleinen Flöte erzeugen ist von grofser Originalität.
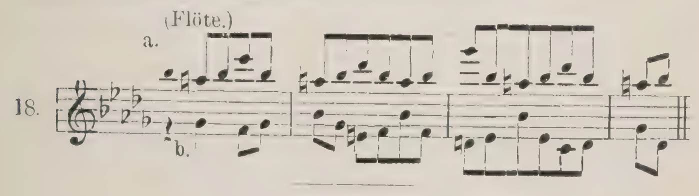


Der Vordersatz, Beispiel 16, wird durch einen Nachsatz ergänzt, welcher die genaue Wiederholung dieser Takte in der Gegenbewegung enthält.



Noch künstlicher gestaltet sich die kontrapunktische Arbeit im zweiten Teile der Variation.



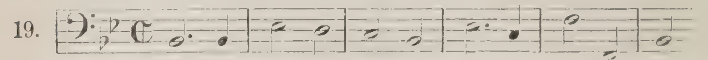
Die vier folgenden Takte zeigen uns die bisherige Oberstimme, des Motiv b, in der Gegenbewegung als Unterstimme verwendet. Der vorher im Basse verwendete Gang (Motiv a) erscheint, ebenfalls in der Gegenbewegung, nunmehr in der Höhe.



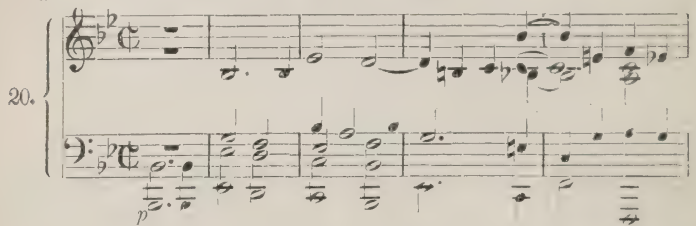
Finale Andante.

Die letzte Variation ist in Hinsicht auf kontrapunktische Kunst wohl als die Krone des ganzen Werkes zu bezeichnen. Ein grofser Teil dieses Stückes ist in der Form der alten Passacaglia gehalten. Die Eigentümlichkeit dieser Form besteht im Wesentlichen in der häufigen Wiederkehr einer und derselben Tonphrase,

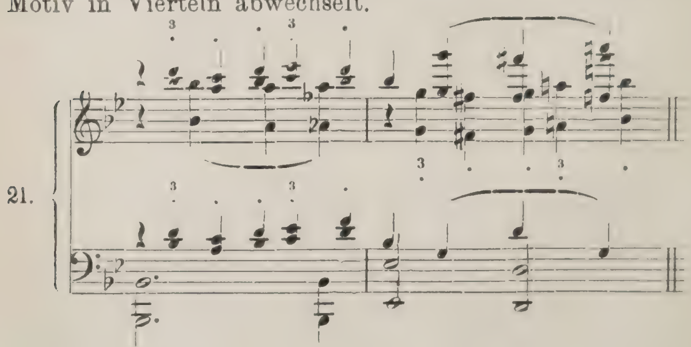
welche meist im Basse zuerst aufzutreten pflegt. Über dieser Grundlage bewegen sich in immer neuen, veränderten Kombinationen in buntem Wechsel die übrigen Stimmen. In der letzten Variation dieses Werkes hören wir den Baſsgang, dessen Melodie sich in das Variationenthema lehnt (Beispiel 19) nicht weniger als 17 Male hintereinander. Einige Male begegnen wir diesem Gange auch in andern Stimmen.
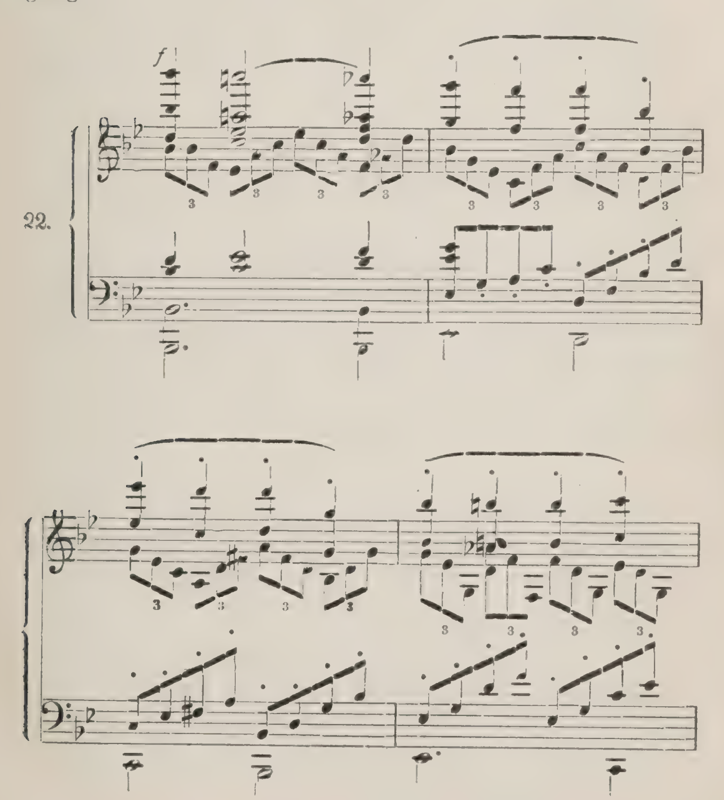


Die Bässe setzen mit dem Motiv ein, andere Stimmen folgen zum Teile in Nachahmungen.
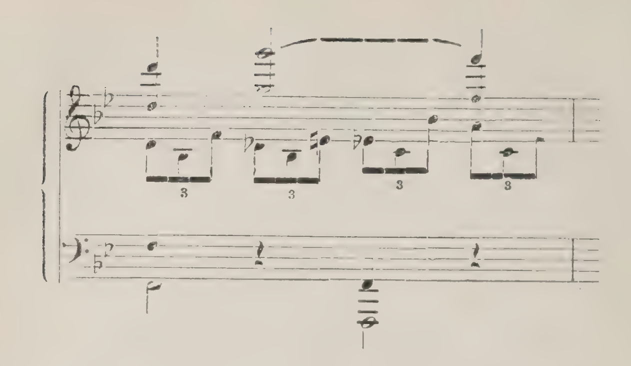


Bald wird der Rhythmus durch eine Triolenfigur belebt, welche in mancherlei Versetzungen mit einem Motiv in Vierteln abwechselt.
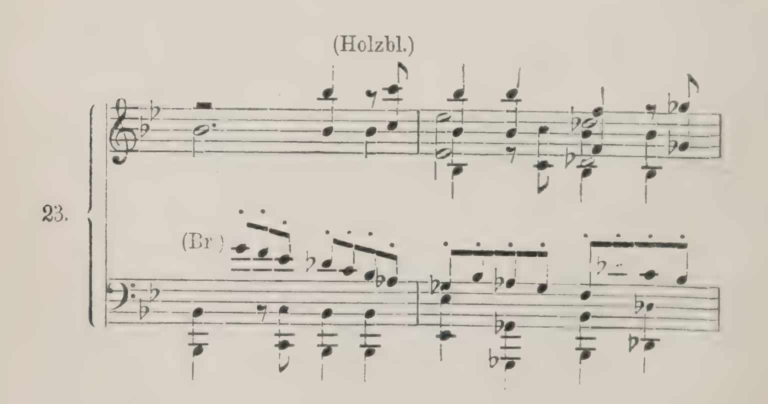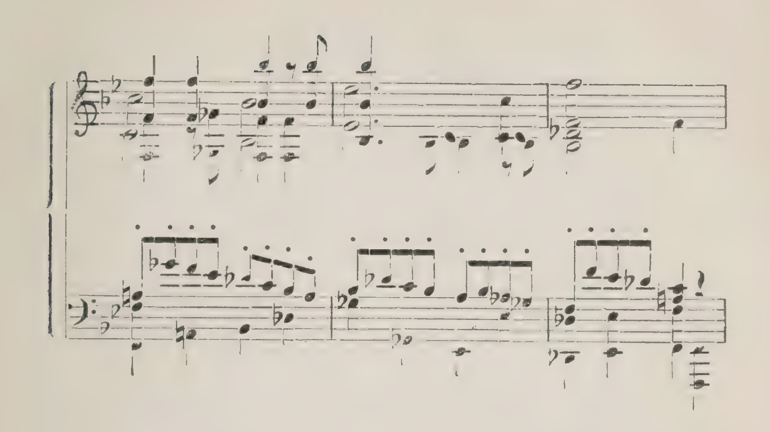


Das Tonspiel gestaltet sich immer reicher, eine kurze Achtelfigur beherrscht eine Zeitlang das Feld. Bald darauf erscheint eine auf- und abwogende Figur in Achteltriolen, mit welcher die zweiten Violinen und Bratschen alternieren, die ersten Violinen intonieren eine bedeutungsvolle Gegenmelodie, während die Violoncelle des Passacagliathema der Bässe in Pizzicatoachtelgängen leicht variieren.
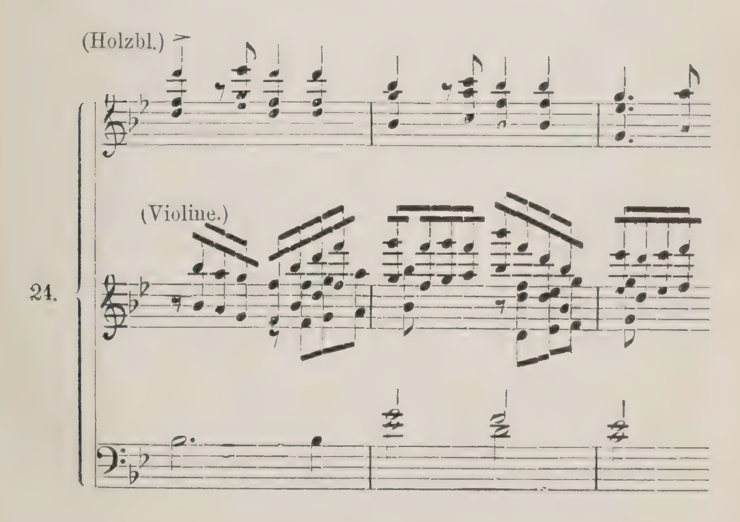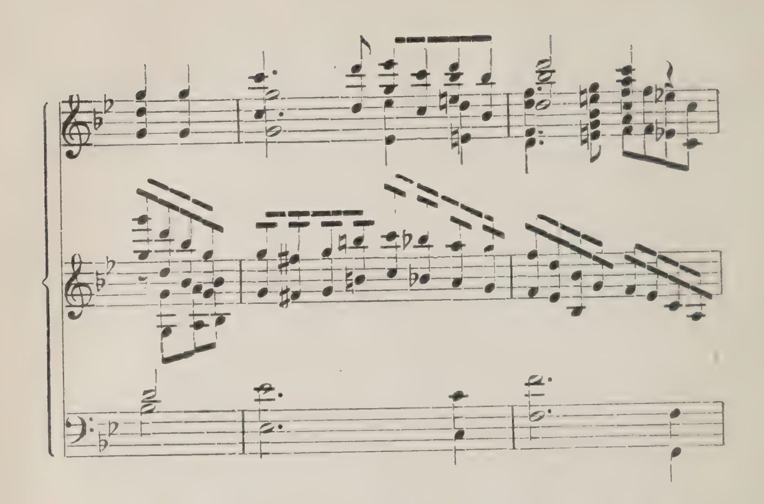




Weiterhin wird das Tongeschlecht verändert, die Hoboen lassen das Motiv in B-moll erklingen, ihnen schliefsen sich später Flöten und Hörner an, endlich erscheint ein neues und doch wohlklingendes rhythmisches Motiv in verschiedenen Stimmen. ♩ 𝄾 ♪ ♩ ♩. In diesem Rhythmus kündigt sich das Grundthema des ganzen Werkes, (vergl. Beisp. 1) wieder an.





Noch deutlicher kündigt sich das eigentliche Thema in den folgenden Takten an.





Nunmehr bricht das Thema sich siegreich Bahn. In imponierender Tonfülle erklingt es in den Streichinstrumenten, welche noch durch Hörner und Trompeten verstärkt werden; die Holzblasinstrumente umspielen den Hauptgedanken mit einer tonleiterartigen Sechszehntelfigur. Dicht vor dem Schlusse wird die Bewegung immer ruhiger, ein Diminuendo, welches bis zum Pianissimo führt scheint einen leise verhallenden Schlufs vorzubereiten; in den letzten fünf Takten wird indessen die ganze Macht des gesamten Orchesters wieder entfaltet, in einem grandiosen Fortissimo klingt das geniale Stück aus.

Iwan Knorr.



Johannes Brahms.

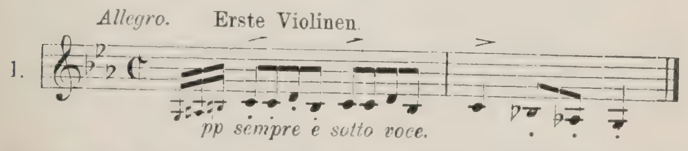
Akademische Fest-Ouvertüre.

Op. 80.

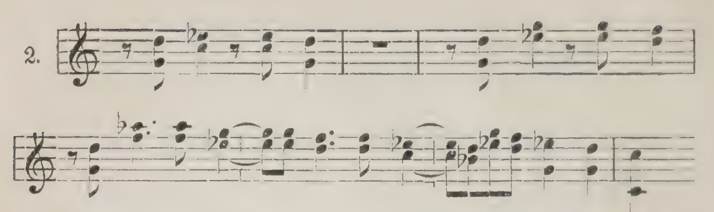
Besetzung: Streicher, kleine Flöte, 2 grosse Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 1 Contrafagott, 2 Hörner in C, 2 Hörner in E, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, 1 Bass-Tuba, 3 Pauken in G, C und D, grosse Trommel und Becken.

Die Akademische Fest-Ouvertüre op. 80, war gleichsam die Doktor-Dissertation von Johannes Brahms. Sie ist, so viel wir wissen, der Universität Breslau gewidmet, von der ihm dann der Doktorhut verliehen wurde. Der Ouvertüre liegen mehrere der beliebtesten Studentenlieder zu Grunde, die der Komponist geistvoll miteinander verbunden hat. Er hat dabei von der üblichen Form abgesehen und eigene Wege eingeschlagen. Im Ganzen aber lebt in der Ouvertüre, wenn wir von der originellen Einführung des Fuchsliedes absehen, ein mehr ernster als fröhlicher Ton, wie Brahms überhaupt der Ernst besser zu Gesicht steht als der kecke Humor.

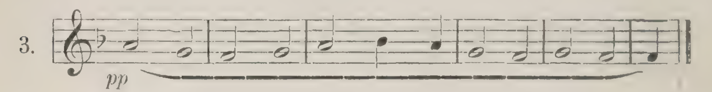
Die Ouvertüre beginnt düster in c-moll; pianissimo setzen die Geigen mit dem Motiv



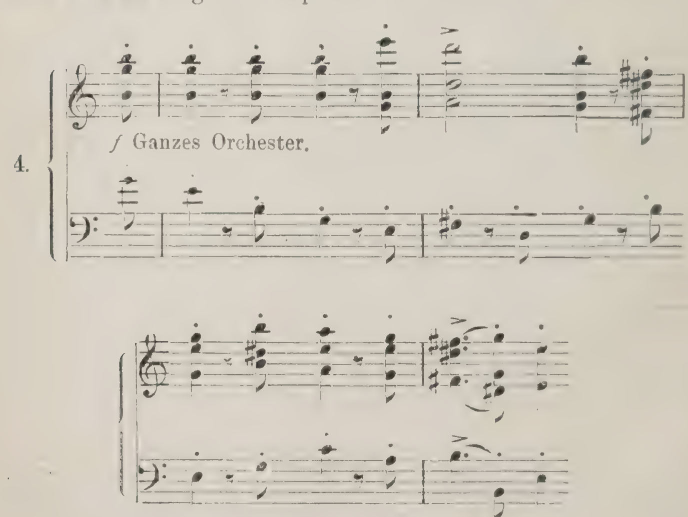
ein, dessen geheimnisvoller Reiz durch die tiefliegende Harmonie in den Fagotten, Bratschen, Celli und Bässen noch erhöht wird. Zu diesem Motiv gesellt sich sofort in den C-Hörnern folgende episodische Weise:

2.


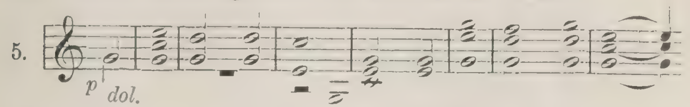
Bald darauf erscheint in den Bratschen ein zu dem Motiv I kontrastierender Gedanke,

3.


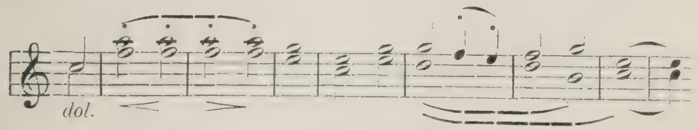
der sofort vom ersten C-Horn pianissimo wiederholt, alsdann in den Fagotten erscheint, aber nicht ganz zu Ende geführt wird, da Motiv I plötzlich dazwischen tritt und zu folgender Episode überführt:

4.


Dieses Motiv wird jedoch eben so wenig weitergeführt wie die übrigen Gedanken. Nach einer kurzen Überleitung intonieren die drei Trompeten das Studentenlied: „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus“:
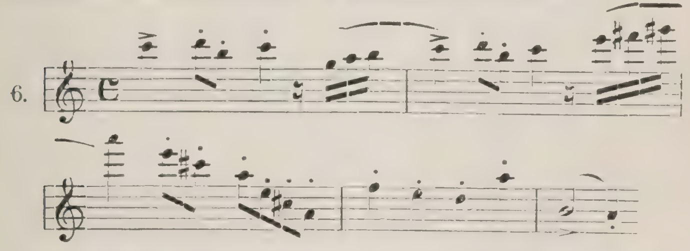


dessen Weise von den Flöten und Oboen weitergeführt wird:

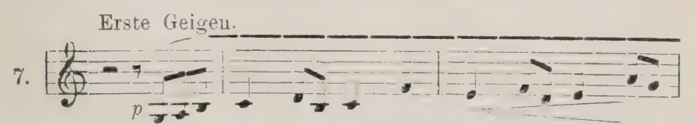


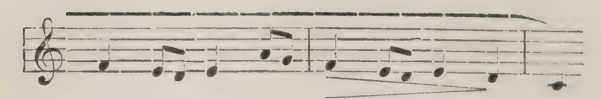
und zu der die Posaunen, Hörner, Trompeten, Celli nebst Bässen den harmonischen Untergrund bilden.

Sobald die Melodie zu Ende ist, erscheint dann folgendes, aus dem Motiv I geformtes Thema:
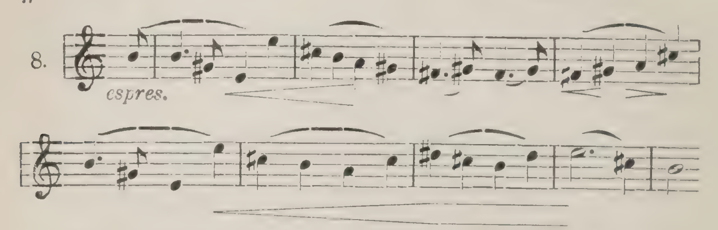


Zu einer thematischen Weiterspinnung dieses Gedankens kommt es abermals nicht. Die Hörner setzen bald darauf mit dem Motiv II ein, worauf ein weiteres, aus No. I und VI gebildetes Thema anhebt:



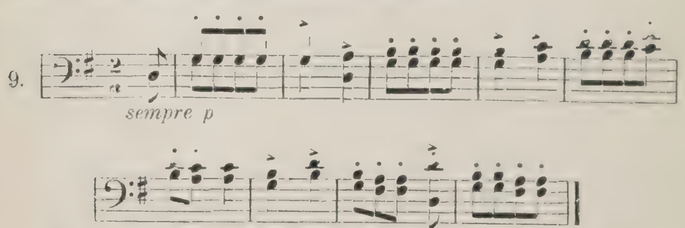


das von den Flöten und Oboen aufgegriffen wird.

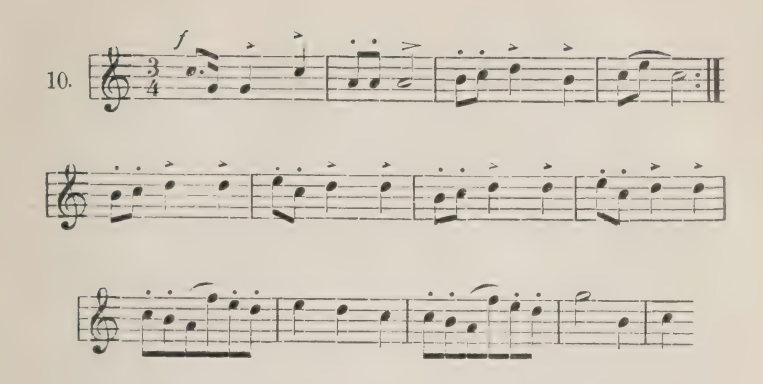
In den zweiten Geigen taucht dann die Melodie des „Landesvaters“ auf:



Sie macht jedoch bald der ausgelassenen Weise des „Fuchsliedes“: „Was kommt dort von der Höh’“ Platz, die von den Fagotten eingeführt wird und dadurch einen derb humoristischen Charakter erhält:



Nach und nach wird die Melodie vom ganzen Orchester aufgenommen, das gleichsam in bachantischer Lust an uns vorüberstürmt, bis eine Art von Durchführungsteil eintritt, der aus Bruchstücken von früheren Motiven, so aus jenen von No. 5, 6, 7 und 8 besteht. Nochmals erscheint in den Oboen, Klarinetten, Hörnern und Trompeten das Fuchslied, worauf von den Holz- und Blechbläsern, mit Heranziehung der Posaunen, das „Gaudeamus“ angestimmt wird.



Die Geigen umflattern die Melodie mit rauschenden Zweiunddreissigsteln, während die Bässe in weit ausholenden Intervallen dagegen kontrapunktieren. Mit dieser Episode findet die Ouvertüre ihren glänzenden, festlichen Abschlufs.

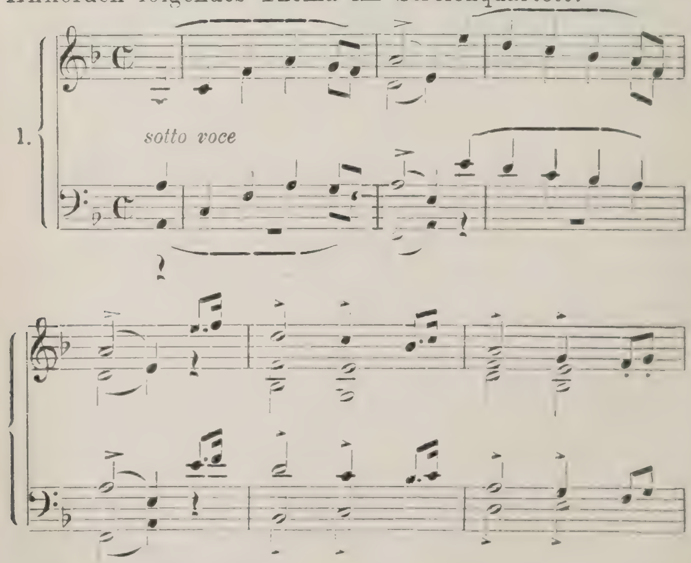
Johannes Brahms.

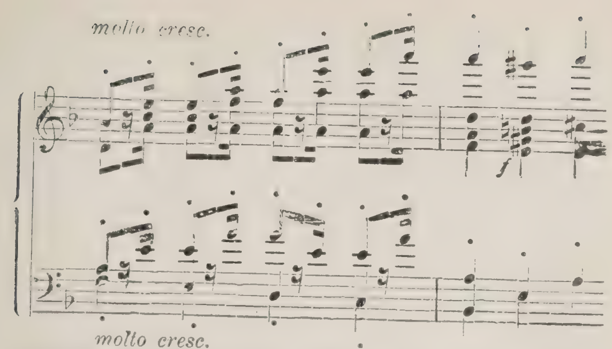
Tragische Ouvertüre.

Op. 81.

Besetzung: Streicher, kleine Flöte, 2 grosse Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in D, 3 Posaunen und Basstuba, Pauken in D und A.

Diese Ouvertüre, die zu gleicher Zeit, wie die Akademische entstand, wirkt weniger durch grosse Gedanken, als durch die ernste, tiefe Stimmung, die in ihr waltet. Auf dem leisen Paukenwirbel auf a, beginnt nach einigen frei einleitenden, und die Tonart d-moll markierenden Akkorden folgendes Thema im Streichquartett:

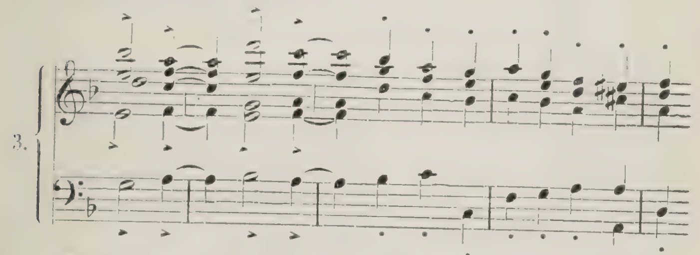




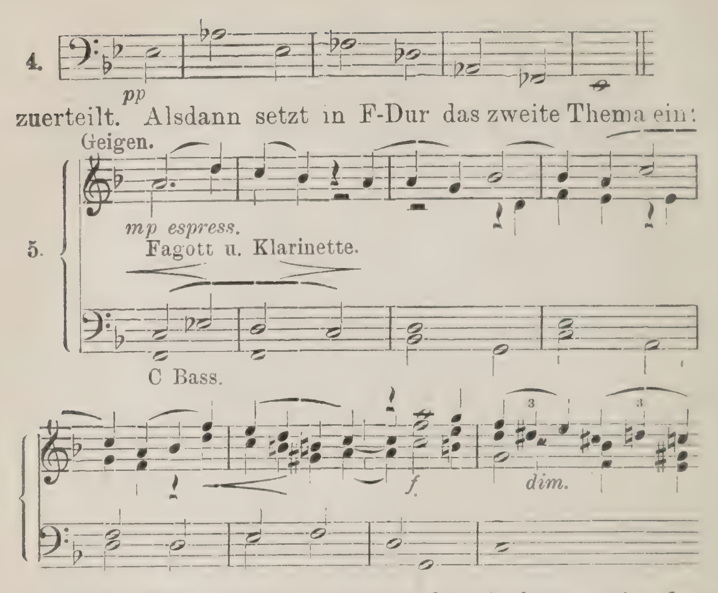
Holzbläser, Bratschen, Celli und Bässe, teilweise unterstützt von den Blechinstrumenten, wiederholen den ersten Teil des Themas, worauf in den Geigen und Bratschen folgendes Motiv



erscheint. Die Bässe bringen es sofort in der Gegenbewegung. Ihm schliesst sich ein weiteres in den Holzbläsern und Streichern an:

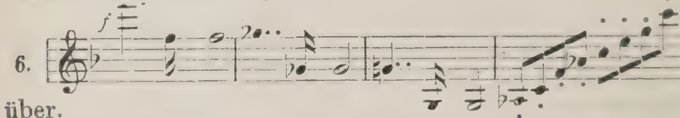


In der weiteren Entwickelung erscheinen dann u. a. die vier ersten Töne vom Thema I, bis dessen erste Hälfte unisono von den Holzbläsern und den Streichern gebracht wird, das in einen ruhigeren synkopierten Zwischensatz hinüberführt, der der zweiten Posaune und der Tuba das Motiv



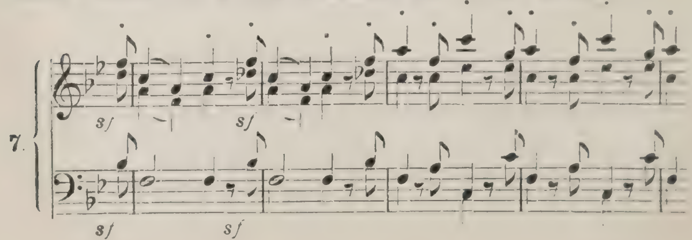
zuerteilt. Alsdann setzt in F-Dur das zweite Thema ein:

Die ersten Geigen nehmen das Anfangsmotiv des Themas nochmals auf, und leiten alsdann zu der rhythmisch energischen Figur:



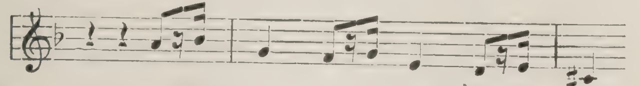
über.

Acht Takte lang wird diese Figur durchgeführt, worauf dann wieder ein neuer Gedanke den Fluss hemmt:

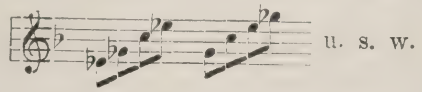


Doch auch dies bleibt nur eine Episode. Bald erscheinen wieder das Anfangsmotiv von No. 5, dann das unter No. 2 angeführte, das rhythmische von der letzten Hälfte unter No 1, sowie die erste Hälfte vom ersten Hauptthema.

Es beginnt alsdann der Durchführungsteil, in dem zunächst das angeführte rhythmische Motiv aus No. 1 in dieser Form



eine besondere Stellung einnimmt. bis No 4 zu den pianissimo gehaltenen Akkorden der Posaunen in den Geigen col. Sord. erscheint. Die Bässe und Bratschen frischen die Erinnerung an das Hauptthema auf, bis nach einer von ruhigen Harmonien getragenen Überleitung der Geigen, Posaunen und Bässe, in den Bratschen das zweite Hauptthema No. 5 angestimmt wird, dem sich nach kurzer Durchführung das Motiv No. 6 und die rhythmische Figur aus der zweiten Hälfte von No. 6



anschliessen. Der höchste Steigerungspunkt erfolgt an jener Stelle in den Holzbläsern, wo die vier ersten Takte des ersten Themas zuerst in den Bässen in ursprünglicher Gestalt, dann in den Holz- und Blechbläsern in der Vergrösserung auftreten, worauf in raschen Zügen der Schluss folgt.

Prof. J. Sittard.



Johannes Brahms,

I. Symphonie. (C-moll, op. 68).

Unter den symphonischen Meisterwerken der Gegenwart stehen die Schöpfungen von Johannes Brahms sicherlich in der vordersten Reihe.

Die erste Symphonie (C-moll, op. 68) erschien im Jahre 1876. Es mag befremdlich erscheinen, dass wir den Meister so spät das Gebiet betreten sehen, auf dem zu wirken er berufen ist, wie selten ein Anderer! Wie bei Beethoven, dem grössten Symphoniker aller Zeiten, die musikalischen Gedanken ein geheimnisvolles inneres Leben atmen, das sie immer neue, ungeahnt herrliche Blüten treiben lässt, so ist auch bei Brahms der Hauptgedanke eines Werkes zugleich der Ausgangspunkt einer stetigen Weiterentwickelung und Steigerung, dieser Grundbedingung aller echten symphonischen Musik.

Gewiss ist es ein Beweis für die hohen und strengen Anforderungen, die Brahms an ein symphonisches Kunstwerk stellt, dass er so spät als Mitstreiter auf dem Kampfplatze erschien, auf welchem so schöne Siege seiner warteten. Schon in einem seiner frühesten Werke, dem ersten Klavier-

konzert in D-moll, wird in dem gewaltigen ersten Satze die hervorragende Begabung des Komponisten für die symphonische Gestaltung offenbar. Ebenso führen die beiden gleichfalls frühzeitig entstandenen Orchesterserenaden in D-dur und A-dur, endlich die bekannten genialen Variationen über ein Thema von J. Haydn den Tondichter immer mehr seinem Ziele, der Symphonie, entgegen. Manche Züge der ersten Symphonie scheinen darauf hinzudeuten, dass dieses Werk einige Jahre vor seiner Veröffentlichung entstanden sein mag. Es lief schon im Anfange der siebziger Jahre durch die Kreise der Freunde der Brahms'schen Kunst das Gerücht, der Meister habe eine Symphonie vollendet, hielte diesen Schatz aber noch sorglich in seinem Pulte geborgen.

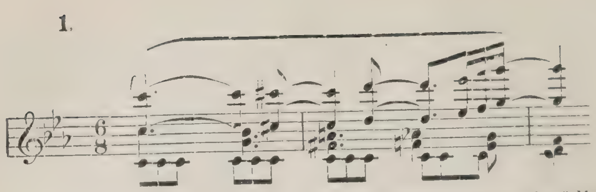
Es geht ein Zug von herber Grösse durch das Werk, ein Ringen und Kämpfen, jetzt wie in dumpfer Verzweiflung, dann wieder in ungebeugtem wilden Trotze, bald herabsinkend zu wehmütiger Entsagung, bald wieder machtvoll sich emporringend zu triumphierendem Siegesgesang. Unwillkürlich gedenken wir dabei wohl bisweilen der fünften Symphonie von Beethoven, mit welcher die vorliegende nicht nur die Tonart gemein hat.

In der Besetzung seines Orchesters geht Brahms nicht über die Mittel hinaus, die Beethoven in seinen grössern symphonischen Werken zur Anwendung zu bringen pflegt. Ausser den Streichinstrumenten benützt er 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und Kontrafagott, 2 Trompeten, 4 Hörner und 2 Pauken, im letzten Satze treten zu diesen Instrumenten noch die Posaunen.

I. Satz. Un poco sostenuto. Allegro.

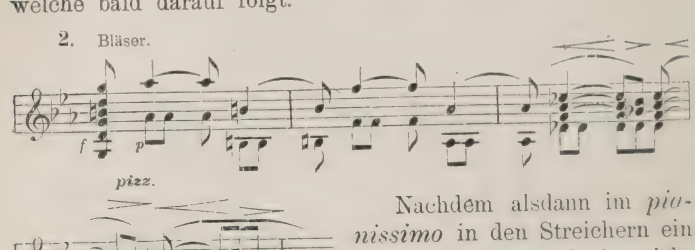
Eine gehaltene Einleitung eröffnet das Werk. Die Violinen treten mit einem klagenden, sich mühevoll zur Höhe ringenden Motiv auf, welches als der eigentliche treibende Grundgedanke des ganzen Satzes besondere Beachtung in Anspruch nimmt:

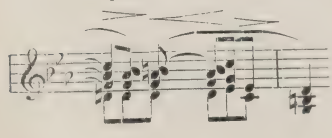
1.



In starkem Gegensatze zu diesem leidenschaftlichen Drängen und Sehnen steht die schüchtern klagende Episode, welche bald darauf folgt.

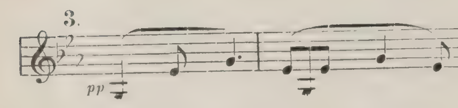
2. Bläser.





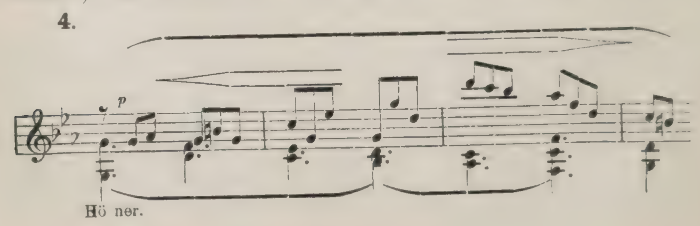
Nachdem alsdann im *pianissimo* in den Streichern ein Motiv, das später noch eine wichtige Rolle zu spielen berufen ist, leise angedeutet worden ist:

3.
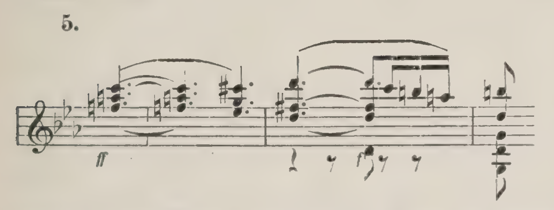


folgt das Eröffnungsmotiv 1 in gesteigerter Form; eine sanfte sehnsuchtatmende Figur über dem Motiv der Mittelstimmen in Beispiel 1, zuerst von der Oboe, dann vom Violoncell intoniert, führt alsdann in das eigentliche Allegro über:

4.
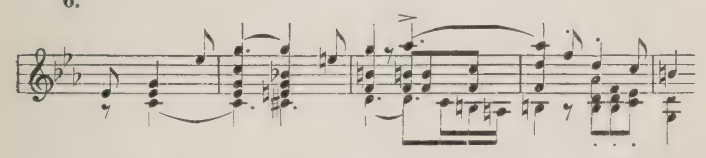


Mit einem heftigen Aufschrei der Holzblasinstrumente (Beispiel 5, vergl. auch 1) beginnt dieser leidenschaftliche düstere Satz.

5.
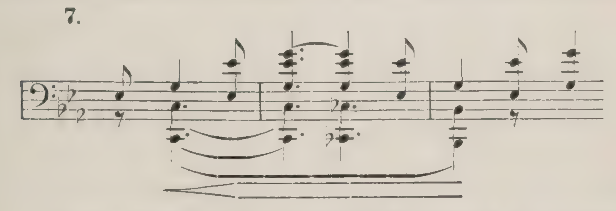


Aus dem unter 3 gegebenen Gedanken entwickelt sich alsdann ein zusammenhängenderes Thema, welchem als Bass das erste Motiv dient.

6.
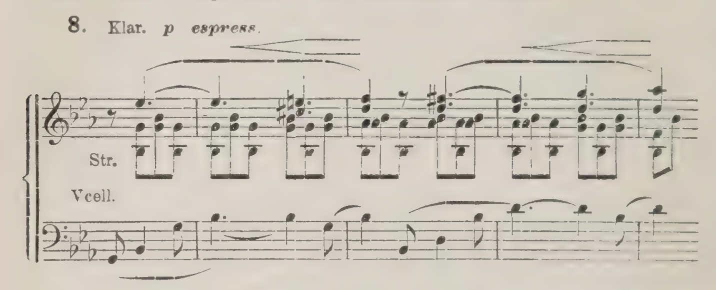


Nach einer sehr leidenschaftlich gefärbten, aus Motiv 2 gebildeten Episode gelangen wir zum ersten Male zu einer *piano*-Stelle, doch kann auch hier von einer etwa eingetretenen Beruhigung noch nicht die Rede sein. Das trotzig sich aufbäumende erste Motiv erscheint hier umgewandelt. Wie verzweifelnd sinkt es immer wieder zusammen, bald dumpf in den Bässen, bald schneidend in äusserster Höhe erklingend.

7.

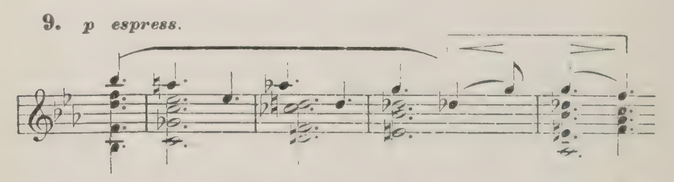


Der Satz strebt nun, indem die Stimmung eine mildere, wehmutsvollere wird, der Tonart Es-dur zu, in welcher das zweite Hauptthema auftreten soll. Der 2. grösstenteils auch aphoristisch gehaltene Hauptgedanke wird in überraschend

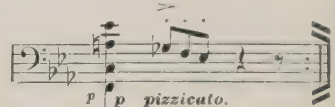
schöner Weise durch die folgende überaus zarte Stelle eingeleitet, welche die uns schon bekannten Motive in geistvoller Weise umgeformt wiedererkennen lassen.



Wie eine wehmütige Antwort auf bang besorgte Frage erscheinen die rührenden Töne der Oboe, welche den Kern des eigentlichen 2. Themas enthalten.
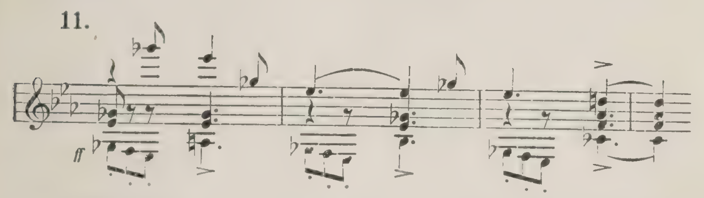


Das im vorstehenden Beispiele eingeklammerte Motiv ertönt in der Folge in reizendem Wechsel hauptsächlich zwischen Klarinette und Horn über *pp* ausgehaltenen, allmählich mehr und mehr verklingenden Harmonien des gesamten Streichquartettes, die Kontrabässe schweigen, als fürchteten sie mit ihrer rauhen Stimme den idyllischen Frieden dieser wundervollen Stelle zu stören. Die selige Ruhe ist aber ohnehin nur von kurzer Dauer; wie Krächzen unheilkündender Raben tönt die abgerissene Figur in Achteln, die zuerst die Bratschen wiederholt in der Tiefe hören lassen.



Wie ein Orkan rast diese Figur alsbald durch die Tonregionen, zuerst über das umgekehrte Motiv 3 (siehe auch Unterstimme von 8) hinwegsausend, dann die Tiefe aufwühlend.
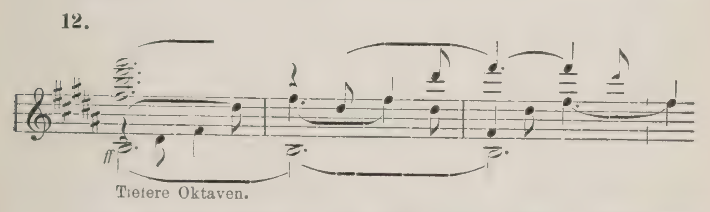
11.



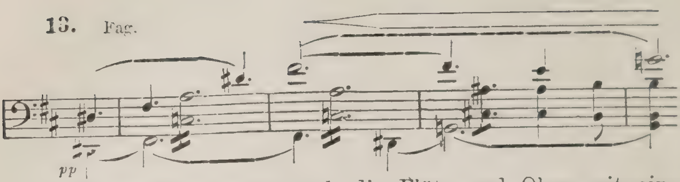
Die chromatischen, accentuierten Töne des obigen Beispiels: **a, b** und **ces** bringen dicht vor dem Schlusse des ersten Teiles noch eine deutliche Mahnung an den ersten Gedanken, der wie ein Leitmotiv durch den ganzen ersten Satz zieht. In der ungewöhnlichen Tonart von Es-moll schliesst der erste Teil sodann in stürmischer Weise ab.

Der sehr reich ausgeführte Durchführungsteil setzt im dröhnenden *fortissimo* auf dem H-duraccorde ein. Der unter Nr. 7 angegebene Gedanke erklingt in Nachahmungen zwischen den tiefern und höhern Streichinstrumenten in triumphierender Gewalt:
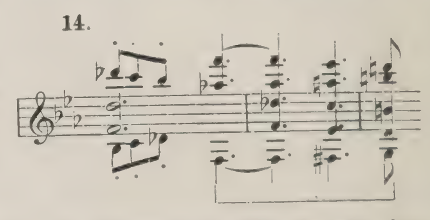
12.
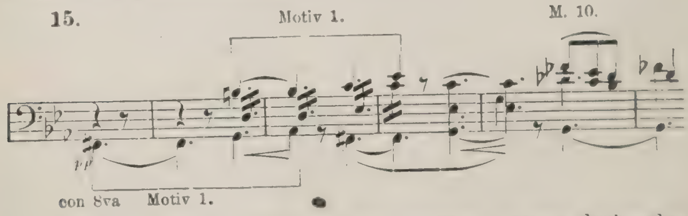


Die Siegeszuversicht ist aber bald dahin; gebrochen und hilfeflehend tönt die vorige Weise, wenn die klagende Stimme des Fagotts sie gleich darauf erklingen lässt. Der soeben noch so stolze freudige Gesang schleppt sich in verlängerten Notenwerten schwankend fort, der helle H-duraccord ist der Harmonie der verminderten Septime gewichen:



Da, nachdem auch noch die Flöte und Oboe mit eingestimmt haben in das Lied voll herber Klage, bäumt sich das Motiv des Trotzes (Beispiel 10) wiederum auf, gewaltig anstürmend. Zuletzt vereinigt es sich mit dem wiederholt erwähnten Grundmotiv (Beispiel 1) des ganzen Satzes.
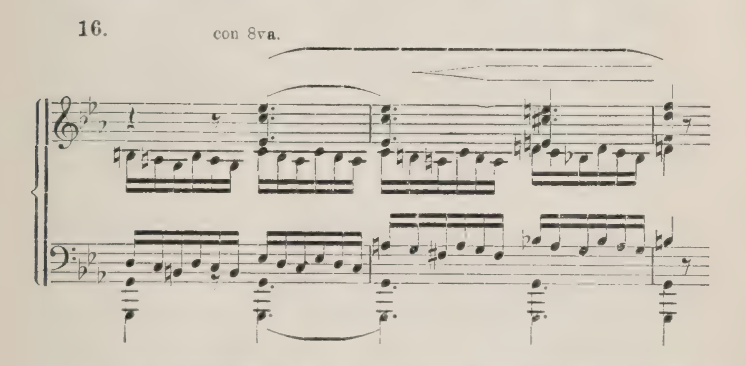


Dieser letztere (im 14. Beispiel eingeklammerte) Gedanke beherrscht von hier aus, in den mannigfaltigsten Kombinationen auftretend, das Feld bis zum Schlusse des Durchführungsteiles. Nacheinander in seinen beiden bisher beobachteten Formen, aufsteigend und herabsinkend, bietet er zunächst das Material für eine wunderschöne, zarte Episode, welche fast zu einem völligen Verlöschen in der Tiefe führt. Unheildrohend regt sich's jetzt in den Bässen, wie von gewaltigen grausenerregenden Ungetümen.



Immer höher ringt es sich empor, immer drohender in furchtbarer, atemversetzender Steigerung. Über einem 14 Takte lang ausgehaltenen mächtigen Orgelpunkt auf **g**
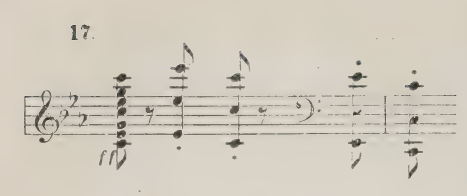
intonieren die Holzblaseinstrumente das wuchtige Trotzmotiv, in den Streichinstrumenten zucken wie feurige Blitze Sechzehntelfiguren (aus dem Motiv im 5. Beispiel). Bald darauf gewinnt der chromatische Grundgedanke (1) in den Bläsern wieder die Oberhand, während die Streichinstrumente in wildaufgeregten Figuren in die Höhe stürmen.

16.
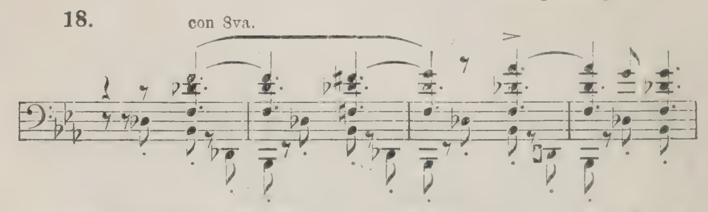


Wir scheinen uns am Schlusse des Durchführungsteiles zu befinden und erwarten den Eintritt des Repetitionsteiles in C-moll; indessen führt Brahms die Bässe mit einem jähen Ruck nach **fis,** sodass wir uns plötzlich in der fernliegenden H-molltonart befinden. Eine kurze sehr energische Modulation führt nach diesem Umwege, der von packender Wirkung ist, endlich zur erwarteten Tonart C-moll. Ganz den in den Symphonien der klassischen Meister befolgten Gesetzen der Sonatenform entsprechend, schliesst sich eine Wiederholung des ersten Teiles mit veränderter Modulationsordnung nunmehr an. Der Repetitionsteil schliesst anstatt in Es-moll in der Grundtonart des Stückes. Besonders häufig findet sich bei Beethoven die Erweiterung der ursprünglich einfacheren Form durch einen oft weit ausgedehnten Anhang; diesem Brauche folgt auch Brahms in der vorliegenden Symphonie, indem er zunächst den Schluss weiter fortspinnt.

17.



(Vergleiche auch Beispiel 11.) Zu diesem kurzen Motiv gesellt sich in der Folge der Grundgedanke mit einer eigentümlichen Verlängerung.

18.



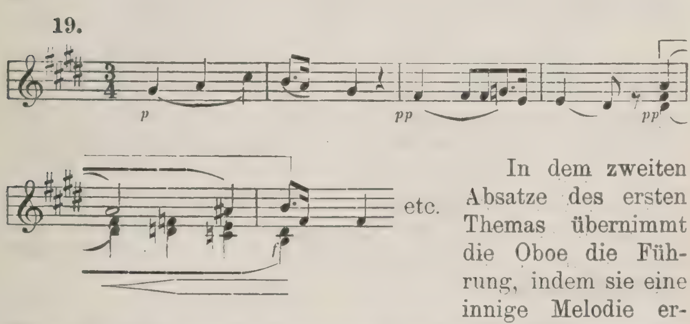
Gegen das Ende hin allmählich abnehmend und sich beruhigend führt diese Episode endlich zu einem der Einleitung *(Poco sostenuto)* nachgebildeten Schlusse. Ertönen zwar auch hier noch immer Laute der Sehnsucht und der Klage, so klingt doch der ganze Satz versöhnend in Dur aus.

II. Satz. Andante sostenuto.

In dem ersten Satze seines Werkes schilderte uns der Tondichter mit fast beängstigender Anschaulichkeit den wilden Kampf, das verzweiflungsvolle Ringen dämonischer Gewalten. Der langsame Satz der Symphonie führt uns in eine gänzlich veränderte Stimmungswelt. Weihevolle Weisen von wahrhaft berückender Schönheit nehmen uns gleich im Beginne dieses herrlichen Satzes gefangen. Welche rührende Innigkeit, von Herzen kommend und zu Herzen gehend, spricht aus dem breiten, weitausholenden ersten Hauptgedanken! Wohl ist der Schmerz, das bittere hoffnungslose Leid, das uns der erste Satz so ergreifend enthüllte, nicht völlig geschwunden, wohl schrecken auch in diesem Satze tragische Accente uns für Augenblicke aus der seligen Ruhe, mit welcher der süsse Gesang dieses Stückes uns erfüllt —
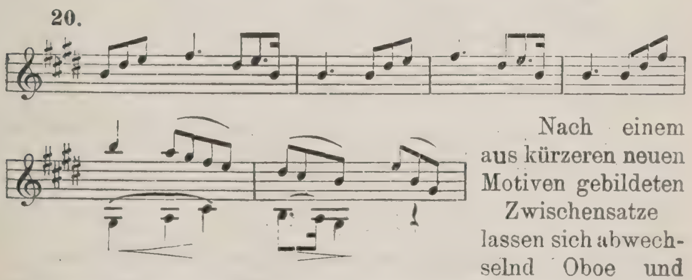
es sind aber doch nur vorübergehende Momente, Erinnerungen gleich an Vergangenes. Bewusst oder unbewusst lässt der Komponist sogar einzelne hervorragende Motive des düstern ersten Satzes wiederum zu Worte kommen. Das wie ein schmerzlicher Seufzer aufsteigende erste Motiv des vorigen Satzes (Beisp. 1), sozusagen die Überschrift des ganzen Werkes, bildet auch im *Andante* einen nicht unwesentlichen Bestandteil des ersten Hauptgedankens.

19.
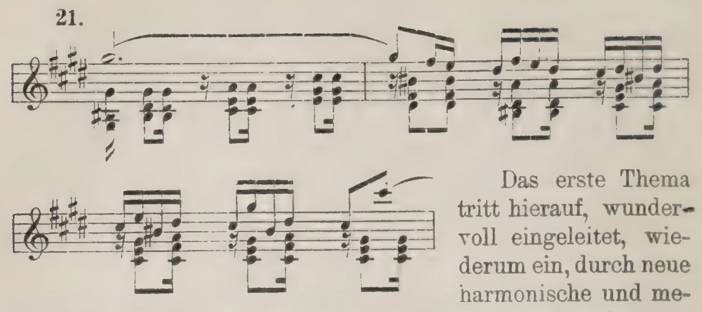


In dem zweiten Absatze des ersten Themas übernimmt die Oboe die Führung, indem sie eine innige Melodie ertönen lässt, in deren Schlusstakte sämtliche Streichinstrumente in Oktaven mit dem Anfang des Hauptgedankens einfallen.

20.
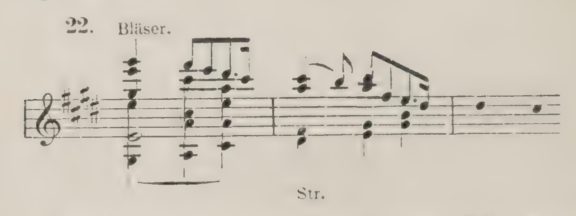


Nach einem aus kürzeren neuen Motiven gebildeten Zwischensatze lassen sich abwechselnd Oboe und Klarinette, Bässe und Flöten mit einem ausdrucksvollen Gange vornehmen, den zumeist die Streichinstrumente mit einer stockenden Syncopenfigur begleiten:

21.



Das erste Thema tritt hierauf, wundervoll eingeleitet, wiederum ein, durch neue harmonische und melodische Wendungen bereichert. In dem schon vorher erwähnten zweiten Abschnitte des Themas (Beispiel 20) gesellen sich dieses Mal Horn und Solovioline verstärkend zu der Oboe. Aus dem Schlussmotiv dieser Melodie (Beispiel 20, vorletzter Takt) entwickelt sich ein Wechselgesang von grosser Schönheit zwischen den Holzblaseinstrumenten und dem Streichquartett. Als Bass dient wiederum der erste Takt des Hauptthemas.

22.

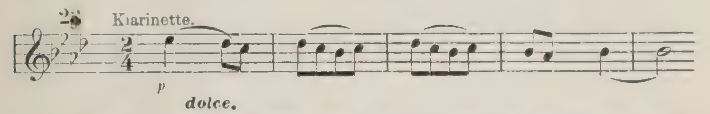


In verklärter Ruhe klingt unter harfenartigen Pizzicatofiguren der Streichinstrumente der Satz aus.

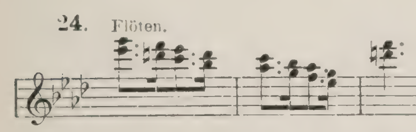
III. Satz.
Un poco Allegretto e grazioso.

Anmut und Grazie sprechen aus dem dritten Satze, welcher in Rücksicht auf Grösse seines Gedankeninhaltes den beiden vorhergehenden allerdings nicht gleichgestellt werden
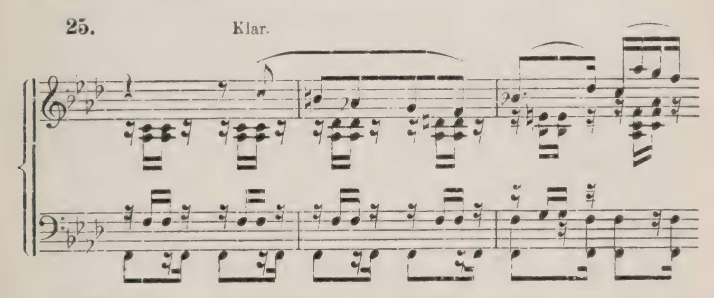
kann. Selbstverständlich weist auch dieser anspruchslosere Satz eine Fülle feiner Züge auf, welche die Meisterhand verraten. Eine eigenartige Physiognomie erhält gleich der erste Absatz des Themas durch den Schluss inmitten des Taktes und die überraschende Verlängerung der Phrase durch einen fünften Takt.



Ein gleichgebauter zweiter Abschnitt schliesst sich daran und leitet zu einem neuen Rhythmus über, der die nächsten acht Takte beherrscht.



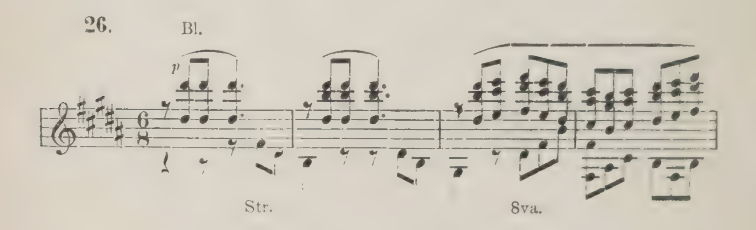
Diese ganze Episode kehrt ähnlich wieder; indessen erscheint die Schlussnote der beiden ersten Abschnitte in noch bedeutend vergrösserter Dehnung. Ein zweiter Teil zeigt eine bei weitem erregtere Physiognomie.



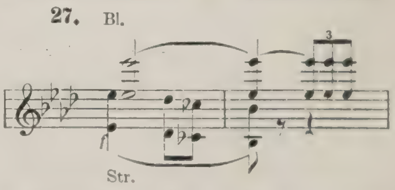
Ueber der aus unruhigen Sechszehntelfiguren gebildeten Begleitung des Streichquartettes ertönt eine wehmütige immer wieder plötzlich abnehmende Weise. Endlich bemächtigen sich sogar die Bässe der neuen Melodie und führen sie der Tiefe zu, während in der Höhe die Oboe sich mit klagenden

Lauten vernehmen lässt. Noch einmal setzt das Anfangsthema ein; aber es wird nicht mehr zu Ende geführt, sondern unerwartet durch den Eintritt des zweiten Hauptthemas (Trio in H-dur) unterbrochen.

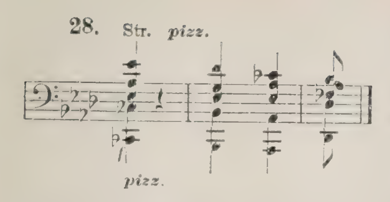
In dem neuen Teile des Satzes scheinen die Instrumente des Orchesters, in zwei Lager getrennt, einen neckischen Kampf auszufechten. Eigensinnig beharren die Blasinstrumente bei ihrem ersten Gedanken, als handelte es sich um einen Ausspruch, der nicht zurückgenommen werden dürfe, ebenso hartnäckig stellen sich dem die Streichinstrumente mit ihren Motiven immer wieder entgegen.
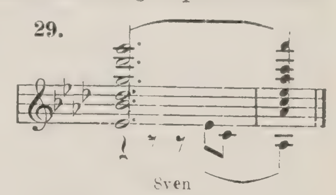


Erst am Schlusse des zweiten Teiles werden plötzlich die Rollen gewechselt, als wolle jeder den Gegner parodieren. Von ganz besonders schöner Wirkung ist die Wiedereinführung des ersten Themas, eine Aufgabe, die Brahms fast immer mit überraschendem Gelingen zu lösen weiss. In mächtigem *forte* intonieren die Streichinstrumente in verschiedenen Octaven den ersten Takt des Anfangsthemas, als wollten sie dem Spiele Einhalt thun. In den Blasinstrumenten tönt dazu das Motiv des Trios ungestört weiter fort.



Wiederum setzt das Streichquartett mit demselben Gedanken ein. dieses Mal in verlängerten Notenwerten.
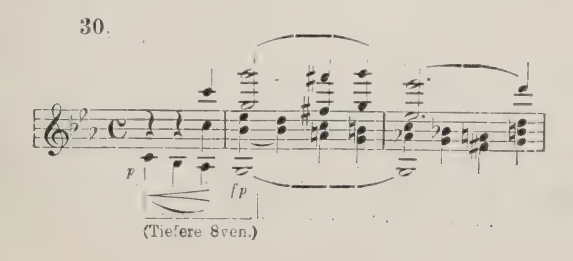


Endlich scheint das Thema in die rechten Hände zu gelangen, da die Klarinette, welche mit dieser Melodie den ganzen Satz eröffnete, sich desselben wieder bemächtigt. In den letzten Takten des Satzes wiederholt sich das lustige Spiel des Trios noch einmal; ergötzlich ist es, wenn im Schlusstakte, als müssten sie durchaus Recht behalten, die Bässe schnell noch einmal ihr Stichwort anbringen.



IV. Satz. Adagio — Più Andanto — Allegro non troppo, ma con brio.

Gewaltig in den Dimensionen, imponierend im gedanklichen Inhalte bildet der letzte Satz einen grandiosen Abschluss des ganzen Werkes. Ein einleitendes Adagio lässt das Hauptthema des kommenden Allegrosatzes bereits vorahnen. In düsterm Molltone erklingt der Anfang des Hauptgedankens. Der Gang der Mittelstimmen weckt Erinnerungen an die erste Einleitung (Beispiel 1).

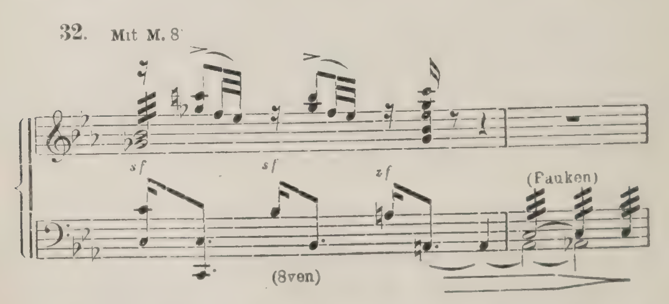


Gebrochen in sich zusammensinkend erscheint dasselbe Thema in den folgenden beiden Takten. Wie von nervöser Erschütterung ergriffen schwankt ein neues Motiv hin und her, mehr und mehr anwachsend, bis es auf einem Fortissimoaccord jäh abbricht.

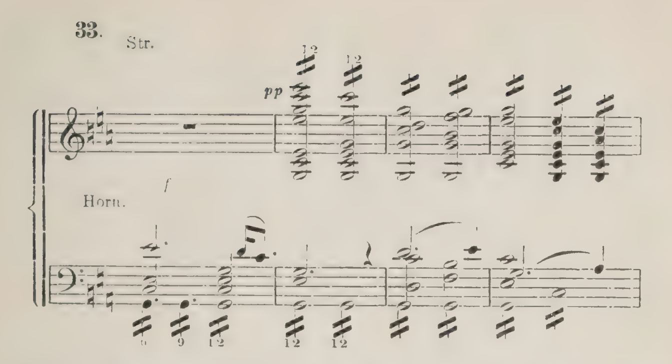
31. Str. pizz.
(Mit der höhern und tiefern 8ve)

p — *f*

Wiederum erscheint der erste Gedanke in den tiefsten Lagen der Streichinstrumente, noch einmal stürmt das Pizzicatomotiv aufgeregt dahin. Nun erhebt sich ein Grollen in der äussersten Tiefe des Orchesters; mächtiger und mächtiger rollen sich überstürzende Passagen heran, wie tobende Meereswogen, die ein Sturm vor sich herjagt. Aus diesem Gewirr von Tönen dringt es an unser Ohr wie Klagelaut. Im Moment der höchsten Aufregung tritt unerwartet eine plötzliche Wendung ein.
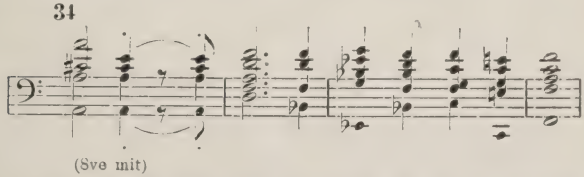


Die angstvollen Rufe der Holzblasinstrumente sind verstummt — es ist, als erscheine eine Lichtgestalt Trost und Friede kündend den bedrückten Herzen.



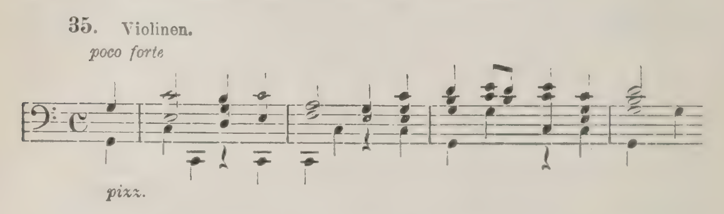
Aus dem zuletzt gehörten Motiv der Blasinstrumente (Beispiel 32) entwickelt sich eine neue ergreifende Melodie in C-dur (Più Andante) von der mächtigen und doch weichen Stimme des Horns intoniert. Ein leise verhallender Paukenwirbel in der Tiefe, geheimnisvoll-feierliche Posaunenklänge und ätherisches Vibrieren der gedämpften Violinen, wie das Rauschen zarter Flügel: das alles vereint zaubert ein Bild von magischer Wirkung hervor.

Auf kurze Zeit wird diese überraschend schöne Episode durch ernste Posaunenaccorde unterbrochen, welche wie eine priesterliche Mahnung an unser Ohr dringen.

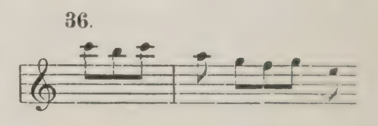


Noch einmal erscheint die erste Melodie (Beispiel 33) in verschiedenen sich nachahmenden Instrumenten, dieses Mal auch in der Tiefe umrauscht von den Figuren der Streichinstrumente. Endlich findet die Einleitung ihren Abschluss auf einer Fermate, nach welcher der Allegrosatz eintritt.

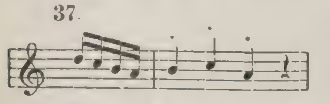
Wir befinden uns wieder inmitten des realen Lebens, die Erscheinungen aus einer anderen Welt sind verschwunden, doch ihre Verheissungen scheinen erfüllt. Im hellen Dur, immer mächtiger anschwellend wie der triumphierende Hymnus einer beglückten Volksmenge, strömt die edel-populäre Weise dahin. Unverkennbar ist der geistige Zusammenhang dieser Stelle mit der ergreifenden Schilderung des Jubels der ganzen geeinten Menschheit in Beethovens „Neunter“.



Dieser weihevolle Gesang wächst bis zum *fortissimo* an, dann geht der bis dahin gleichmässigere Rhythmus in bewegtere Figurationen über. Durch eine Verkleinerung bildet sich aus dem Anfang des Themas eine neue lebhafte Figur:
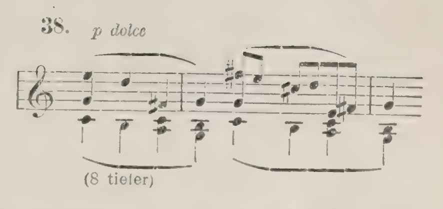


Ein anderes bewegtes Motiv fördert alsdann den raschen Fortgang des Satzes in noch höherem Masse.



Es ist der Tumult einer freudig erregten Menge, den wir miterleben. Mit einem Schlage wird er stille, die bedeutungsvolle Melodie in C-dur aus der Einleitung (Beispiel 33) tritt wieder auf und weckt Erinnerungen an grosse vorhergegangene Momente. Unvermutet wie sie gekommen, verschwindet die Melodie alsbald, um dem zart gehaltenen zweiten Hauptgedanken Raum zu geben. Über einer aus vier absteigenden Stufen gebildeten, öfter wiederholten Bassfigur, welche offenbar

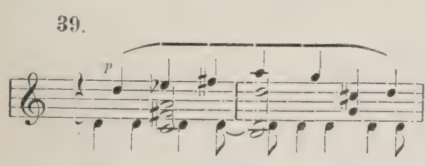
mit den Einleitungstönen des letzten Satzes (Beispiel 30, siehe die eingeklammerten Noten) identisch ist, wird das zweite Thema von den Violinen eingeführt.

38.
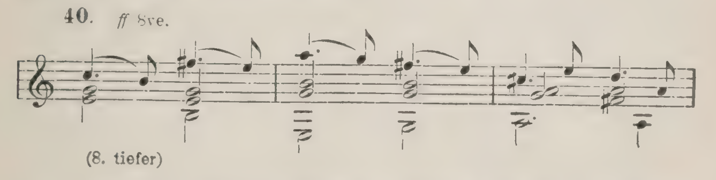


Mit einem andern ausdrucksvollen Gange lässt sich bald darauf die Oboe vernehmen.

39.



Durch eine rhythmische Umbildung ergiebt sich eine leidenschaftlich dahinstürmende Passage der Streichinstrumente. Bei dem in *fortissimo* einsetzenden E-mollaccorde erscheint eine neue Figur, welche in mannigfachen rhythmischen Varianten auftretend eine zeitlang das Feld behauptet und zum Abschlusse des ersten Teiles in E-moll führt.
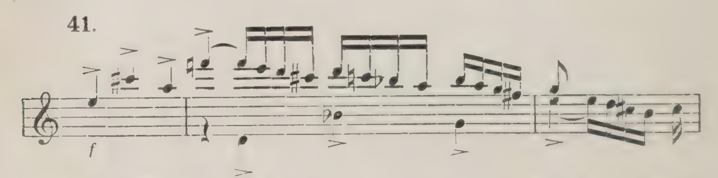
40.



Eine sehr eigenartige Veränderung erfährt die übliche Form des Symphoniesatzes in dem ferneren Verlauf des Allegro. Brahms verzichtet auf einen besonderen Durchführungsteil mit der darauffolgenden Wiederholung des ersten Teiles und beginnt sogleich mit der Reprise. Er erweitert jedoch die Gruppen dieses Teiles ganz bedeutend und gewinnt zwischen denselben Raum zu oft weit ausgedehnten Durchführungspartien. Diesem Plane entsprechend erscheint zunächst aufs neue der erste Hauptgedanke (Beisp. 35) in C-dur und bald danach in Es-dur. Sehr überraschend wirkt

hierauf der unerwartete Eintritt des erregten Pizzicatomotivs der Einleitung (Beisp. 31), welches einige Male das Hauptthema ablöst.

Die zwischen beiden Hauptgedanken vermittelnde Gruppe (an dem in Beispiel 36 gegebenen Motiv kenntlich) erfährt bei ihrer Wiederholung grosse Erweiterungen. Durch zum Teil sehr kunstreiche kontrapunktische Durchführungen des soeben genannten und eines andern (in Beispiel 41 gegebenen) Motivs gestaltet sich diese Partie des Werkes ungemein lebhaft und erregt.



Der Sturm wächst in einem solchen Masse an, dass es einen Moment fast scheint, als ob der Grundcharakter des Satzes ernstlich in Frage gestellt werden solle, — ertönt doch sogar wieder das ängstlich aufgeregte Motiv (Beisp. 32) der Blasinstrumente.

Das Erscheinen der mehrfach erwähnten Hornmelodie (Beisp. 33) wirkt indessen auch hier aufs neue versöhnend und beruhigend und ermöglicht den Wiedereintrit des zweiten Hauptgedankens (Beisp. 38 nnd 39). Ähnlich wie im ersten Teile wird der Abschluss der Gruppe, dieses Mal in C-moll, herbeigeführt. Ein weit ausgeführter Anhang lässt zuerst das Hauptthema (Beisp. 35) in den Bässen auftreten, imitiert durch die Oberstimmen. Alsdann leitet ein grosses Stringendo über zu dem letzten Più Allegro, welches Teile des Hauptthemas, das Posaunenmotiv aus der Einleitung (Beisp. 34) und andere hervorstechende Gedanken in schnellem Wechsel berührt und endlich den jubelnd ausklingenden Schluss der kollossalen Tondichtung herbeiführt. **Iwan Knorr.**



Johannes Brahms,

Zweite Symphonie (D-dur).
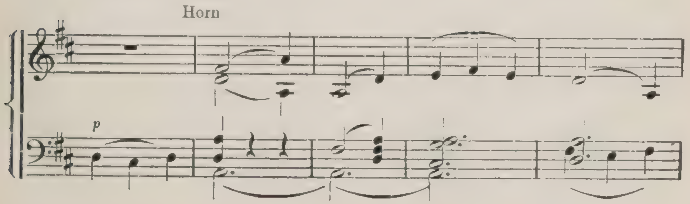
op. 73.

Wie ein jedes der symphonischen Wunderwerke Beethoven's seine besondern Züge trägt, jedes in anderer Weise ungeahnte Herrlichkeiten offenbart, so lassen auch die Schöpfungen Joh. Brahms' auf dem gleichen Gebiete sich nur schwer mit einander vergleichen, da eine jede ihre aparte Physiognomie aufweist.

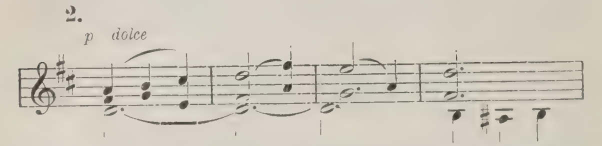
Tobt und braust es durch die erste Symphonie Stürmen gleich in rauher Herbstnacht, so leuchtet und glänzt es in der zweiten wie die Sonne eines schönen Sommertages. Der erste Satz dieses Werkes mit seinem unvergleichlichen poetischen Schlusse gehört sicher zu den edelsten Schöpfungen des Meisters.

I. Allegro non troppo.

Nach einem aus 3 Tönen bestehenden Motive der Bässe setzt das Horn mit dem sanften ersten Hauptgedanken ein.
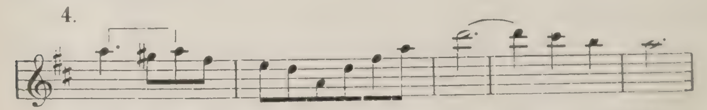


Flöten, Klarinetten und Fagotte setzen den Gedanken in weichen Tönen fort.
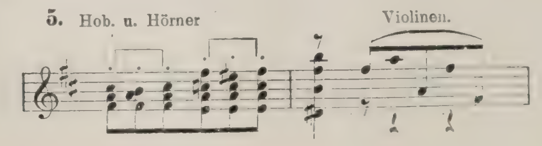


Die Streichinstrumente führen zur Tiefe in gebundenen Gängen, welche durch einen leisen Paukenwirbel unterbrochen werden, dem geheimnisvolle, *pianissimo* ausgehaltene Accorde der Posaunen folgen. In den Höhen erklingt in den Holzblasinstrumenten das Eingangsmotiv, zuletzt in doppelter Vergrösserung.
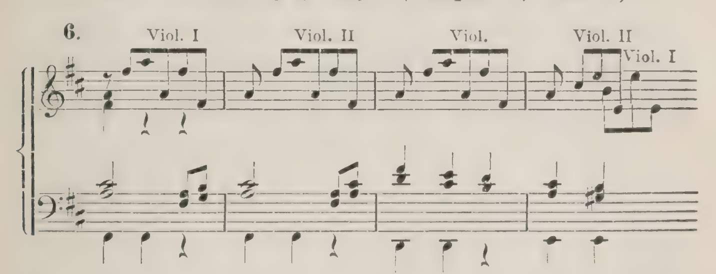


Ein neues Motiv, dessen erste Töne wiederum deutlich auf den Anfangstakt (Beisp. 1) hinweisen, tritt in den verschiedenen Instrumenten in immer künstlicher gestalteten Nachahmungen auf.



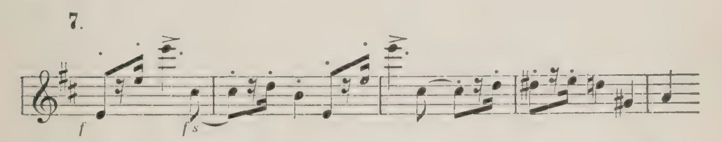
Nachdem das Motiv der 3 Töne noch verschiedene andere Wandlungen erfahren hat, wird es zu einer reizenden kleinen Episode benützt, welche in das zweite Hauptthema leitet.
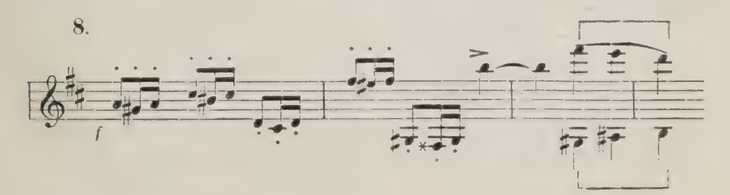


Den zweiten Hauptgedanken des Satzes bildet eine schöne breit angelegte Kantilene, welche von den Violoncellen vorgetragen wird; die Violinen umspielen in anmutiger Weise die Melodie mit einer graziösen Figur, welche schon vorher zur Verwendung gelangte (Beispiel 5, Takt 2).



Der ruhig dahinfliessende zarte Gesang wird durch mehrere neue Motive unterbrochen, von denen besonders das erste mit seinem scharfzackigen Rhythmus in auffallendem Gegensatze zu dem eigentlichen Thema steht.

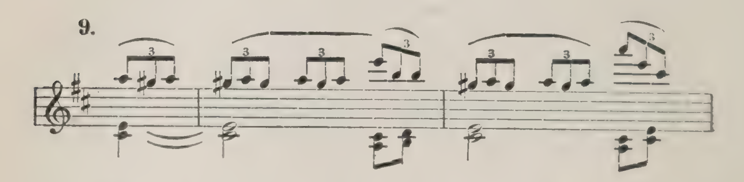


Nicht weniger energisch giebt sich ein zweites Motiv, dessen letzte Hälfte in der Gegenbewegung zu einem ausgesponnenen Imitationssatze zwischen den Bässen und den Violinen verwendet wird.



Nach diesen bewegteren Partien wirkt das Wiedereintreten des zweiten Hauptgedankens, den zuerst die Flöten, dann die Violinen mit einer lieblichen Triolenfigur umspielen, besonders beruhigend.
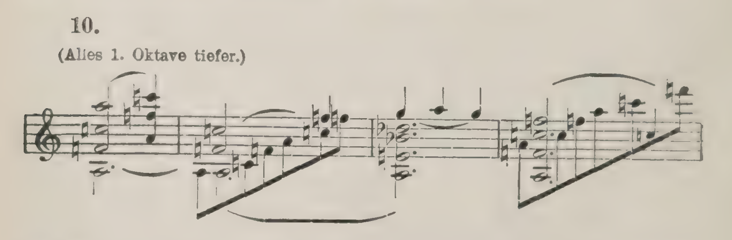
9.



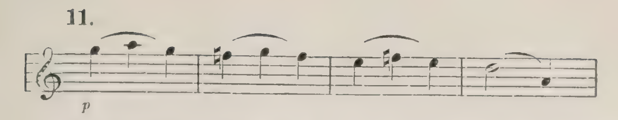
Fast in jedem Takte der nun folgenden Durchführung erkennt man das Walten der Meisterhand. Mit souverainer Gewalt beherrscht der Tondichter alle Mittel seiner Kunst, die schwierigsten Probleme erfahren scheinbar spielend ihre Lösung. Die verwickeltsten kontrapunktischen Komplikationen folgen einander, ohne dass jemals der Fluss des Ganzen gestört oder die leitende Idee irgendwann verdunkelt würde. Nach einer plötzlichen Wendung von A-dur nach F-dur intoniert das Horn die ausdrucksvolle Weise (Beisp. 1), welche in Symphonie eröffnet. Obgleich die Melodie an sich unverändert bleibt, ist die Wirkung dieser Stelle eine ganz neue infolge der hinzugefügten aufsteigenden Achtelfigur und der unvermuteten Harmonie im dritten Takte.

10.
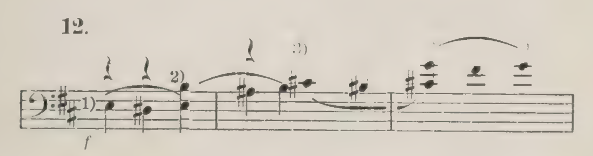
(Alles 1. Oktave tiefer.)
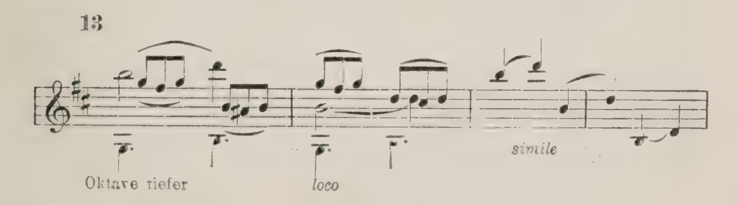


Die Oboe antwortet mit demselben leicht variierten Gedanken, der alsdann in mannigfachen Imitationen erscheint.



Sehr kunstvoll gestaltet sich die Behandlung der zweiten Hälfte des Themas (Beispiel 2). Dieses Themafragment wird von mehreren selbständigen Stimmen begleitet, welche bald unter, bald über demselben auftretend und untereinander wechselnd einen kontrapunktisch interessanten Satz gestalten. Auf dem Kulminationspunkte des grossen Crescendo wird die bisherige Bewegung plötzlich durch die Posaunen unterbrochen, deren eherne Stimmen das Anfangsmotiv des Satzes in dicht übereinander gethürmten Engführungen ertönen lassen.
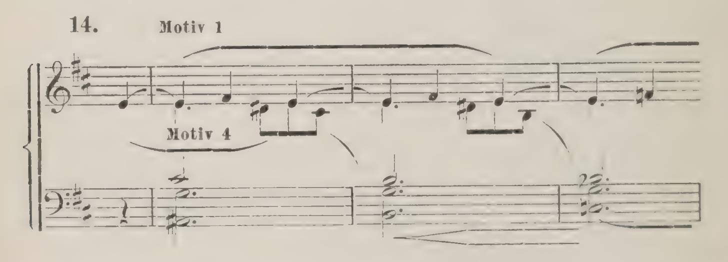


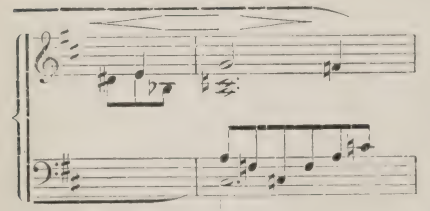
Die erschütternte Wucht dieser Stelle mag wohl einen zu starken Gegensatz zu der freundlichen Grundstimmung des Satzes bilden, doch wird man sich schwer der bedeutenden Wirkung dieser Takte entziehen können, ist es doch als nähmen elementare Naturgewalten das Wort. Auch bei der später folgenden Kombination des eben erwähnten Gedankens (in der Verkleinerung) mit dem Hornmotiv (Beisp. 1, Takt 2) erdröhnt das Orchester mit voller Macht:



Beschwichtigend und versöhnend tritt mehrere Male die bereits im Beginne der Durchführung erscheinende Melodie der Holzblasinstrumente (Beisp. 11) dazwischen, von wundervollen Harmonien begleitet. Ein letztes Mal noch schmettern uns herausfordernd die Massen des gesamten Orchesters im wuchtigsten Fortissimo das Hornmotiv entgegen, dann wird es immer stiller, immer friedlicher um uns her — zart und innig erklingt der erste Hauptgedanke wieder in ungetrübter sonniger Heiterkeit.

Der Repetitionsteil nimmt, im Einzelnen durch manchen reizenden Zug bereichert, im Ganzen seinen regelmässigen Lauf. Der lang ausgeführte Anhang enthält eine Fülle der wunderbarsten Eingebungen. Welcher Freund der Brahms'schen Muse würde nicht immer wieder auf das Innigste gerührt durch die Melodie voll zarter Wehmut, welche das Horn in den folgenden Takten so bezaubernd singt?
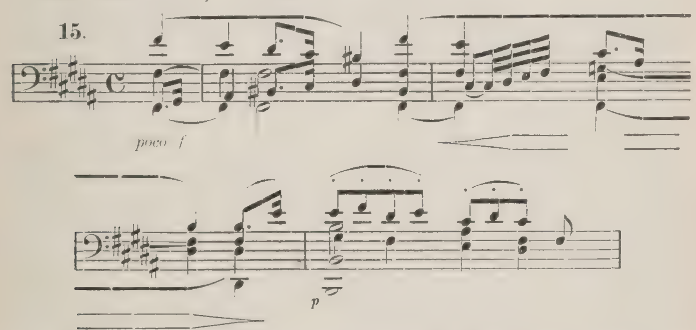




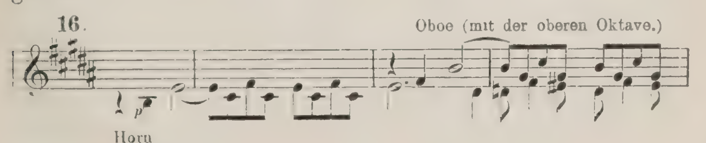
Fast noch überboten wird diese reizende Episode durch den herrlichen Schluss, der wie aus Blütenduft und Mondenschimmer gewoben ist — diese ganze Fülle von Schönheit hervorgezaubert aus dem Nichts des dreitönigen Anfangsmotivs!
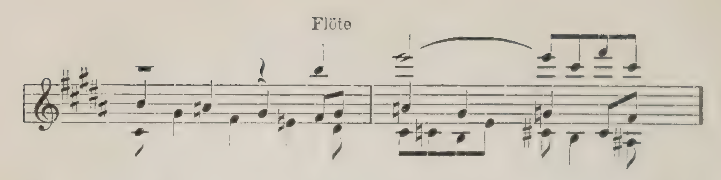
II. Adagio non troppo.

In der langen Reihe der Schöpfungen des Meisters begegnen wir gelegentlich Sätzen, über deren Wert die Urteile weit auseinander gehen. Zu diesen Stücken mag auch das vorliegende Adagio non troppo gehören. Sicherlich wird der Hörer bei einer einmaligen flüchtigen Begegnung mit diesem Satze kaum alle Schönheiten, deren dieses Adagio eine Fülle in sich birgt, vollständig erfassen können. Erst bei intimerer Bekanntschaft mit dem Stücke werden sich die Schleier heben, die so viel Schönes verhüllen. Ein inniger, trotz der herrschenden Durtonart tief wehmütiger Gesang der Violoncelle, denen die Fagotte in höchst eigenartiger Weise secundiren, eröffnet den Satz:
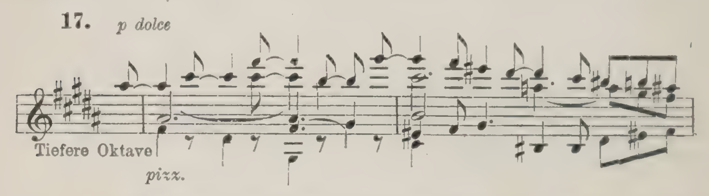


Im 12. Takt nehmen die Violinen, in der Höhe durch die Flöte verstärkt, diese Melodie auf. Bald darauf wird der Gesang durch ein neues Motiv unterbrochen. Zuerst im Horn auftretend wird dieser Gedanke in der Folge von verschiedenen Instrumenten in der Weise eines Fugato weiter durchgeführt:



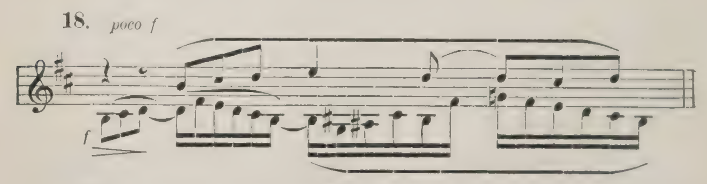


In immer glühenderer Beleuchtung erscheint alsdann der erste Hauptgedanke, von den Streichinstrumenten in der höchsten Lage intoniert.

Nach einem Diminuendo tritt ein neues Thema im $^{12}/_{8}$-Takte auf:
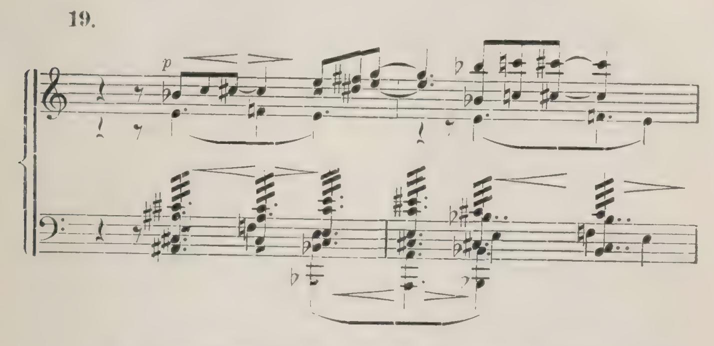


Die graziös geschwungene Melodie mit ihren capriciösen Syncopen bildet einen unverkennbaren Gegensatz zu dem ersten Hauptgedanken, dennoch gelangt eine wirklich heitere Stimmung auch hier nicht zur Herrschaft. Bald dringen wieder sehnsuchtsvolle Klagen an unser Ohr, immer leidenschaftlicher und ungestümer. Eines der letzten Motive des soeben vernommenen Themas wird nun in kühnen Modulationen während eines immer mehr anwachsenden Crescendo kontrapunktisch durchgeführt.



Von geheimnisvoller Wirkung sind die letzten beiden Takte dieses Abschnittes. Nach der grossen vorhergegangenen

Steigerung überrascht ein plötzlich eintretendes *piano*, in der Tiefe flüstern heimlich die Streichinstrumente, in der Höhe lassen Oboen und Klarinetten nacheinander Bruchstücke der Melodie erklingen, dazwischen ertönen in den Fagotten und Posaunen ergreifende Klagelaute.

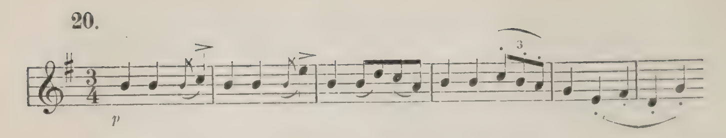
19.



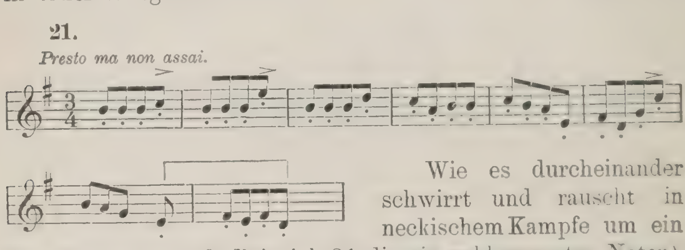
Das Hauptthema des ganzen Satzes erscheint darauf einige Male abwechselnd in verschiedenen Instrumenten und Tonarten, immer wieder verstummend und unterbrochen von dem klagenden Rufe, bis es endlich in der Grundtonart wieder vollständig zu Gehör gebracht wird. Von überraschender Schönheit ist der Schluss des Satzes. Getragen von ergreifenden Harmonien sinkt das Thema immer tiefer herab, darunter grollt es wie in ohnmächtigem Grimme in der sich aufbäumenden Figur der Violincelle, bis Alles in dem leise ausgehaltenen H-dur-Accord verklingt.

III. Allegretto grazioso (Quasi Andantino).
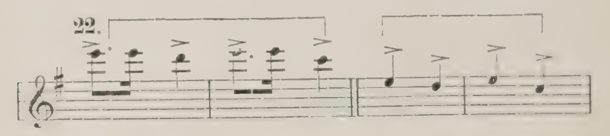
Dem tiefsinnigen Adagio folgt ein Satz von herzgewinnender Anmut. Von Klarinetten und Fagotten begleitet lässt die herb-liebliche Stimme der Oboe einen in seiner Grazie und Naivität entzückenden Gesang ertönen, den die Violoncelle mit einer Pizzicatofigur umspielen.
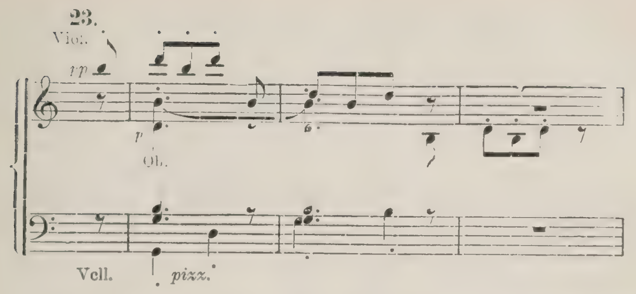


Bald darauf verändert sich das Bild in überraschender Weise. Glaubten wir soeben noch einem Liede zu lauschen, wie es in Wald und Flur wohl der Menschenbrust entquillt, so ist es jetzt als parodierten lustige Kobolde die sinnige Weise in toller Ausgelassenheit.



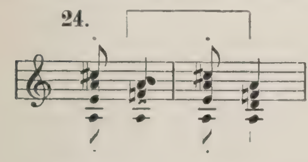
Wie es durcheinander schwirrt und rauscht in neckischem Kampfe um ein Melodiefragment (S. Beispiel 21 die ein geklammerten Noten), das bald hier, bald dort vorüberhuscht! Jetzt erscheint es in höchst eigentümlicher rhythmischer Umbildung plötzlich im dröhnenden Forte.



Wie mit einem Zauberschlag setzt unvermutet ein *pianissimo* wieder ein. Das Motiv in seiner ersten Form ertönt in buntem Wechsel bald in den Bässen, bald wieder in der Höhe. Da deuten die Oboen, die lange geschwiegen haben, die erste Melodie wieder an (Beisp. 23), auch die Violoncelle secundieren mit ihrer Pizzicatofigur, bis wir fast unmerklich wieder bei dem ersten Zeitmasse (Quasi Andantino) und dem Anfangsthema des Satzes wieder angelangt sind.



Höchst eigentümlich ist der Abschluss dieses Teiles. In fast eigensinniger Weise beharren die Streichinstrumente auf ihrem dem 4. Takte des Themas (Beispiel 20) entnommenen Motiv, welches sie nicht weniger als 11 Male wiederholen. Es folgt nun abermals ein Satz in beschleunigtem Zeitmasse (Presto ma non assai $^3/_8$), welcher ebenfalls als eine Art von freier Variation des Themas aufzufassen ist. Auch dieses Mal spielt das Motiv: (Siehe Beisp. 21 Takt 8) die Hauptrolle, doch erscheint es jetzt zumeist in der folgenden rhythmischen Form:



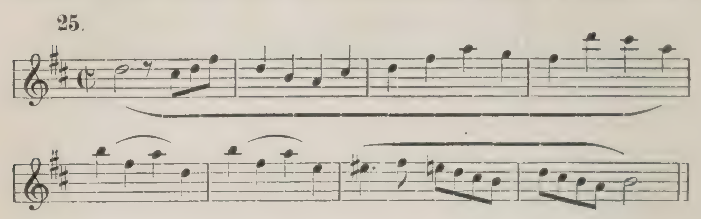
Die Rückkehr zu dem Anfangsthema (Tempo I^mo^, Quasi Andantino) geschieht wiederum auf überraschende Art. Anstatt in der Grundtonart (G-dur) tritt uns das Thema zunächst in der fern abbiegenden Tonart Fis-dur entgegen. In der Folge wendet es sich dann in schöner Modulation nach G-dur zurück, in welcher Tonart bald darauf der ganze Satz leise verhallt.

IV. Allegro con spirito.

Durch den letzten Satz des Werkes geht ein Zug von freudiger Feststimmung. Das erste Thema (Beisp. 25) wird

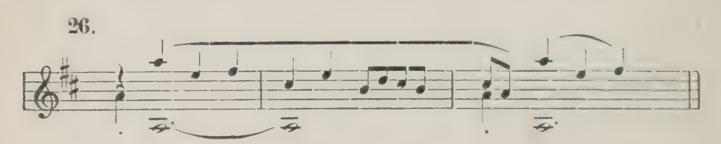
zuerst „sotta voce“ von den Streichinstrumenten angestimmt.

25.



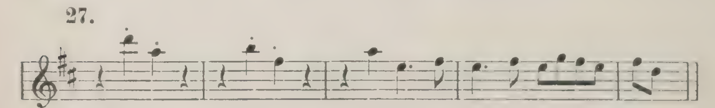
Im zweiten Abschnitte treten alsdann einige Blasinstrumente hinzu, immer noch im *pianissimo.*

26.



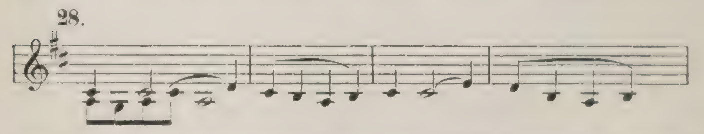
Bald darauf vereinigen sich alle Gruppen des Orchesters zu einem machtvoll dahinströmenden Jubelgesange. Echt Brahms'sisch ist die hier folgende rhythmische Umgestaltung des soeben erwähnten Themas.

27.



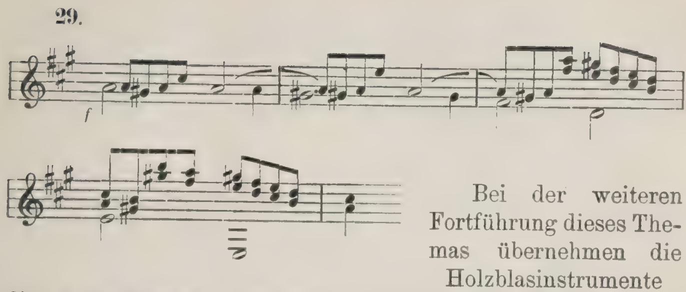
Auch der zweite Hauptgedanke, dem zum grössten Theile eine Figur aus dem Anfangstakte des ersten zur Begleitung dient, zeigt dieselbe freudig erregte Physiognomie:

28.



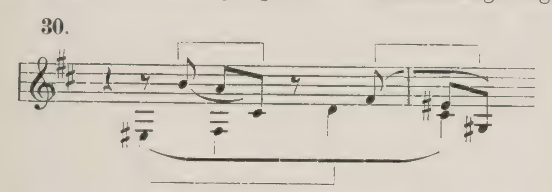
Aus dem Begleitungsmotiv entwickelt sich später ein neuer Gedanke:

29.
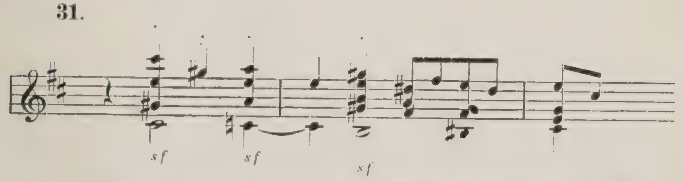


Bei der weiteren Fortführung dieses Themas übernehmen die Holzblasinstrumente die Achtelfiguren, unterstützt durch Pizzicato-Accorde der Streichinstrumente. In dieser neuen Beleuchtung ist die Stelle von bezauberndem Klangreize. Der Durchführungsteil beginnt mit einer teilweisen Wiederholung des Anfangsthemas. Bald lösen sich einzelne Motive davon los, eines derselben verwendet der Meister in besonders anziehender Art, indem er es in der Gegenbewegung und Verkleinerung begleitet:

30.



Sehr reizvoll ist das Auftreten des in Beispiel 26 angeführten Themaabschnittes in Moll durch die eigenartige Harmonisierung.

31.



Der Repetitionsteil verläuft im Allgemeinen in der üblichen Weise. Der zweite Teil des Themas (vergl. Beisp. 26)

muss sich allerdings eine eigentümliche Umgestaltung gefallen lassen. Er erscheint dieses Mal durch Umkehrung und Gegenbewegung der Stimmen förmlich auf den Kopf gestellt.

32.



Eine lang ausgesponnene Koda, in welcher der Rhythmus des zweiten Themas (♩ 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩) eine besonders hervorragende Rolle spielt, führt den jubilierenden Abschluss des ganzen Satzes herbei.

Iwan Knorr.





Johannes Brahms,

III. Symphonie (F-dur).

op 90.

Nicht zum geringsten Teile haben Brahms seine symphonischen Werke die heute unbestreitbare und nur mehr von verblendeten gegnerischen Parteigängern noch bestrittene erste Stelle in der Wertschätzung der Mitwelt errungen, welche in seiner Beherrschung des Repertoires unser erstem Konzertinstitute den unzweideutigsten Ausdruck findet. Wie man Beethoven's dritte, fünfte, siebente, achte und neunte Symphonie in bestimmten Zeitabständen wiederzuhören sich so gewöhnt hat, dass das Fehlen einer oder der anderen im Jahresresumée als Lücke empfunden wird, so verlangt man allmählig immer entschiedener einen regelmässigen Turnus der Vorführung der bisherigen vier Symphonien von Johannes Brahms, deren scharf geschnittene Physiognomien bei aller unleugbaren Familienähnlichkeit vier Individualitäten repräsentieren, so verschieden wie die vier Tonarten. in welchen sie geschrieben; die kraftvolle, gedrungene, überquellende erste in C-moll, die liebenswürdige. graziöse und sinnige zweite in D-dur, die prächtige und gravitätische und doch wieder so innig beredte, auch in ihren lyrischesten Momenten eine imponierende Vornehmheit und überlegene philosophische Grösse offenbarende dritte in F-dur und die tiefsinnige, elegische, die höchste kontrapunktische Meisterschaft offenbarende

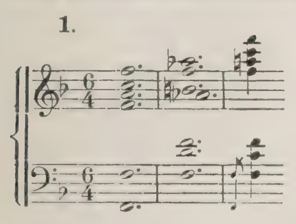
und Brahms' Art zu instrumentieren am vollendetsten zur Durchführung bringende vierte in E-moll. Der Zeit ihrer Veröffentlichung nach scheiden sich die vier Werke in zwei Gruppen (I und II 1876—1877; III und IV 1883, 1885), deren erste noch dem jüngeren Brahms zugehörig scheint, dem noch ringenden aber bereits siegenden, die zweite dagegen den anerkannten und mit Souverainität gebietenden Altmeister repräsentiert.

Es giebt Leute, welche für Brahms' Art, zu instrumentieren, einen merkwürdigen Mangel an Verständnis an den Tag legen, ein offenbares Verkennen seiner doch wahrhaftig ersichtlichen Intentionen, meinetwegen seiner selbstgewählten und bewusst durchgeführten „Manier". Ihnen sollte doch die F-dur-Symphonie die Augen geöffnet haben, dass sie sähen: Brahms meidet geflissentlich den gemeinen grellen Glanz der groben Blechinstrumentierung, an welche uns — leider — die Militärmusikchöre unseres Zeitalters nur allzusehr gewöhnt haben! Er geht ihm aus dem Wege durch weite Lage der dem Blech zufallenden Akkorde, durch wechselndes Eingreifen der Gruppen „Posaunen" und „Hörner und Trompeten" und durch weitere Zerlegung derselben in ihre Elemente, anstatt ihrer kompakten Zusammenwerfung in den Umfang von zwei Oktaven, wie sie jede populäre Instrumentationslehre empfiehlt. Auch das blendende rauschende Tremolo der Streichinstrumente in hoher Lage sucht man bei Brahms vergebens, der demselben die wogende Synkopierung vorzieht. Alles irgend nach Bravour schmeckende Passagenwesen umgeht er ebenso durch wechselndes Ablösen der beteiligten Instrumente, steigert überhaupt die Durchbrochenheit, sagen wir: die „Gothik" des Satzes zu einem vor ihm kaum geahnten Raffinement. Alles Solistische scheidet er als unsymphonisch streng aus. Billig ist bei ihm nichts, sondern alles gewählt, mit feinstem Kunstgeschmack durchgeführt und gesichtet; nicht massiv, sondern filigranartig und transparent um nicht zu sagen transcendent ist sein Satz. Musik dieser Art ist freilich nicht gar leicht

zu spielen und auch gar nicht leicht zu hören; sie verlangt ganze Musiker für beides und gebildete, feinfühlige Menschen obendrein.

I. Satz.

Der erste Satz der F-dur-Symphonie stellt mit seinen drei einleitenden Accorden (Hörner, Trompeten und Holzbläser) das Motiv der Oberstimme **f-as-f** mit Absicht und Bedeutung gleichsam als Devise auf. Dasselbe spielt während des ganzen Satzes eine durchaus dominierende Rolle, zunächst als Bass und weiterhin als Gegenstimme in mittlerer und höherer Lage zum ersten Thema, das direkt hier anschliesst:



2.

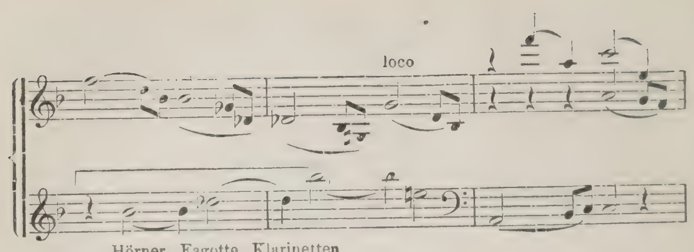
Violinen (con 8va.—— etc.

f Allegro con brio

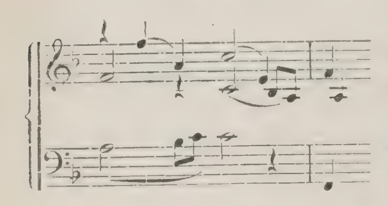
Celli, Bässe und Contrafagotte (coll' 8va. bassa.)

Hörner und Klarinetten coll' 8va basse.

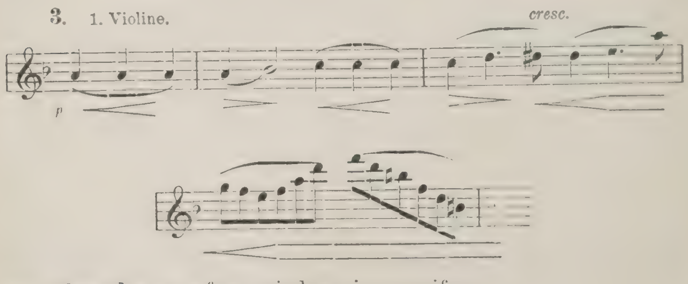
Hörner, Trompeten, Fagotte, Oboen, Flöten coll' 8va alta basse.



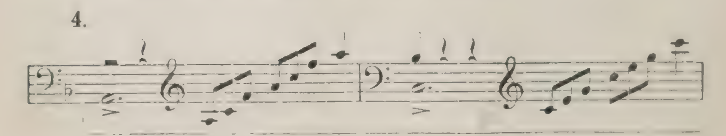
Hörner, Fagotte, Klarinetten
coll' 8va basse.

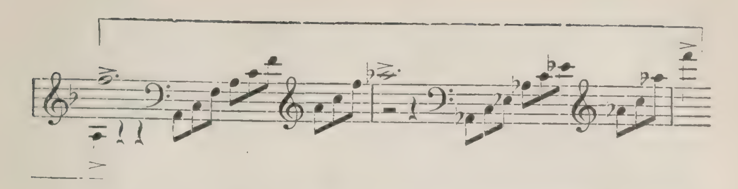


Man beachte wohl, wie der kraftvolle Schwung des elastischen Themas der Violine auch nicht im Geringsten durch das sogar wiederholt sogenannte Querstände bedingende Gegenmotiv beeinträchtigt wird! Während des zweiten Hauptgliedes des ersten Themas verstummt dasselbe für vier Takte:

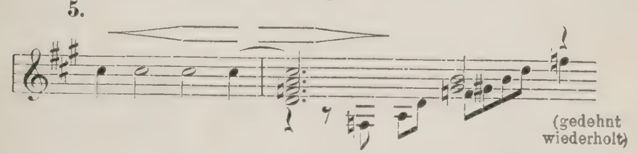


um aber dann sofort wieder einzugreifen:
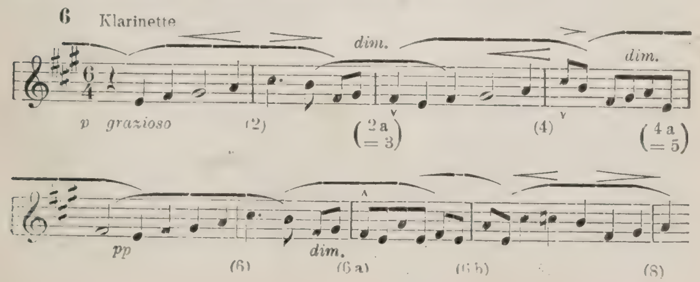




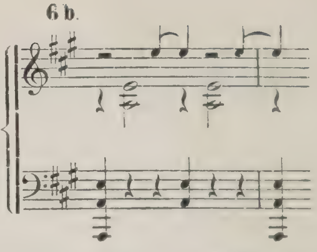
Auch nach der anschliessenden Wiederkehr des Beisp. 3 notierten ThematEiles in Des-dur tritt es wieder auf (4. Horn, 2 Fagott und Bässe *pizzicato f-as-f*). Mit einer schnellen enharmonischen Wendung (*f-as-des = f-gis-cis — e-gis-h*) tritt hier der Komponist nach A-dur, der Tonart des zweiten Themas, über. Ein leichter Anklang an die Venusbergscene (*„Naht euch dem Strande!“*) — vielleicht ein beabsichtigtes „hommage“ für den um die Zeit der Abfassung der Symphonie gestorbenen Wagner? —:
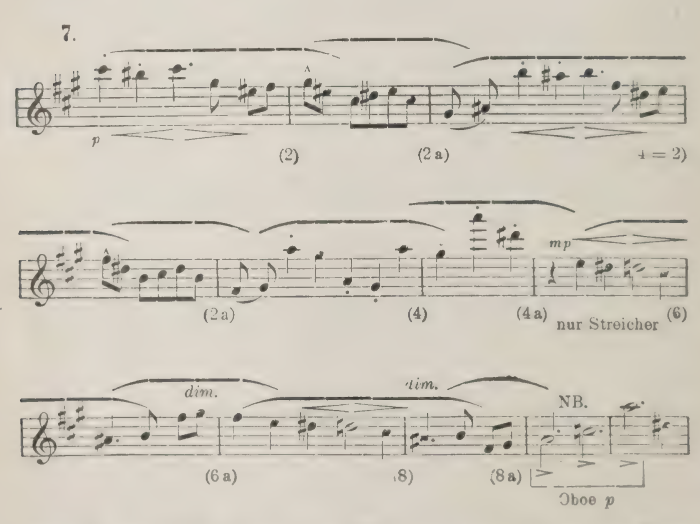


geht dem zweiten Thema voraus, welches mit seinen graziösen Linien in engem Kreise zu dem weit ausholenden ersten einen starken Kontrast bildet. Die rhythmische Natur dieses im $^9/_4$-Takt notierten Gedankens ist eine äusserst komplizierte, sodass er fast phantasieartig erscheint:



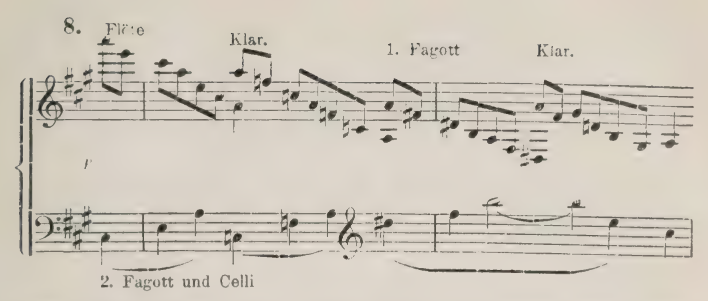
dem ersten Vortrag desselben:



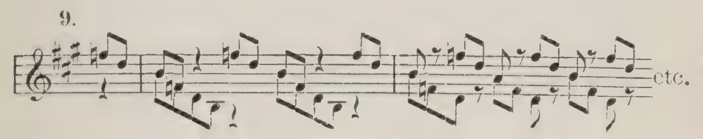
(2. Klar., begleitet vom Pizzicato der Bässe und syncopisch dazwischen schlagenden Tönen der Bratsche und Flöte) folgt eine etwas verstärkte Wiederholung (Melodie in der I. Oboe mit Bratsche) und sodann das zweite Glied des zweiten Themas (Holzbläser begleitet vom Pizzicato der Streicher):
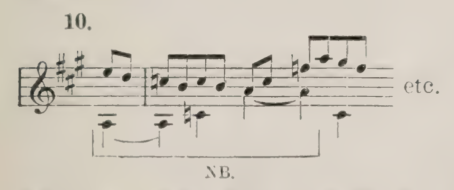


worauf, verknüpft durch das „Einleitungsmotiv“ in der Oboe (Beispiel 7 NB), die echt brahmsisch durchbrochen mit anticipierender Figuration gearbeitete Schlussgruppe den ersten Teil in A-dur abschliesst (mit Reprise). Die äusserlich zunächst auffallende Textur der Schlussgruppe geben die Holzbläser:



aber den roten Faden bildet hier und noch zwei Takte weiter das vom 3. Horn *dolce* dazu syncopiert gegebene, durch Pizzicato-Accorde der Violinen und Bratschen verstärkte Einleitungsmotiv (*a-c-a*), das erst verschwindet, wenn sich das imitierende Abnehmen der Motive in den Holzbläsern noch weiter verkleinert (Modulation nach C-dur und A-moll):



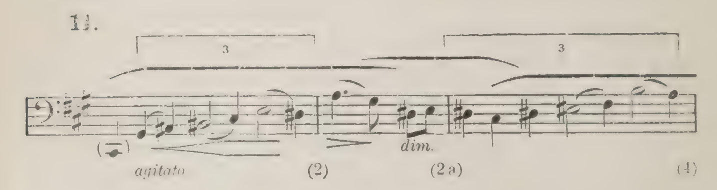
doch nur, um in den Hörnern und Klarinetten bei der letzten Umgestaltung der Motive der Schlussgruppe wieder aufzutauchen:
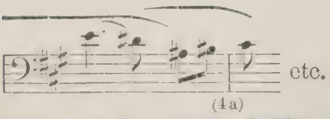


Der Durchführungsteil ist verhältnismässig kurz (nur 9 Seiten der Partitur gegenüber 14 Seiten Exposition). Er beginnt in A-moll mit accordischen Gegeneinanderführungen der hohen Stimmen gegen die tiefen im Rhythmus des Hauptgedankens (Beisp. 2), wie sich derselbe zuletzt (Beisp. 10) als Umgestaltung des Einleitungsmotivs ergab (das ganze

Orchester ohne Posaunen und Kontrafagotte und Pauken Note gegen Note) und wendet schnell nach Cis moll, in welchem die Celli, Bratschen und Fagotte das durch Einschaltung eines halben Taktes in schlichte Symmetrie des $^6/_4$-Taktes gebrachte zweite Thema (Beisp. 6) vortragen; die Vorschrift „agitato“ beweist aber, dass Brahms die kompliziertere, ursprüngliche Fassung hier noch weiter gesteigert verstanden wissen will:

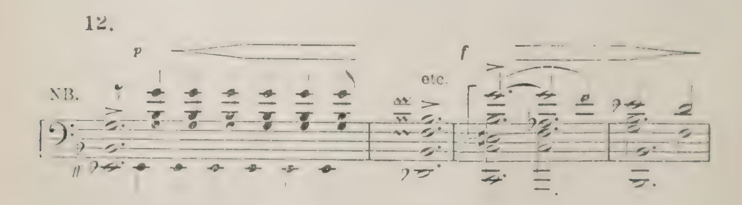
11.

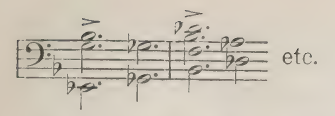




In gleicher Fassung übernimmt die Oberstimme das Thema. Unter Zurückwendung nach A-dur, D-dur, G-dur wird nun auch die zweite Hälfte des 2. Themas (Beisp. 7) kurz verarbeitet und mittels Trugschluss nach Es-dur übergetreten, in welchem durch ausgedehnte Verwertung des erweiterten Einleitungsmotivs im ersten Horn (nachher mit Oboe) über synkopierter harmonischer Begleitung des Streichochesrters und fundamentierenden Bässen mit Fagotten und Kontrafagott eine tief ergreifende Wirkung erzielt und der Rückgang eingeleitet wird:

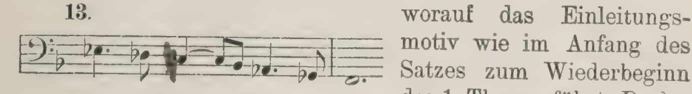
12.





Die Modulation wendet sich über Ges-dur nach Es-dur (1. Thema-Anfang) bezw. Es-moll und erreicht die Haupttonart durch die phrygische Wendung:

13.



worauf das Einleitungsmotiv wie im Anfang des Satzes zum Wiederbeginn des 1. Themas führt. Da das 2. Thema nun nach der Regel in der Haupttonart folgt, so sind die Zwischenpartien (Beisp. 4 und 5) harmonisch anders gewendet. Das zweite Thema ist getreu transponiert; auch die Schlussgruppe wiederholt sich getreulich in F-dur, mündet aber in eine über 6 Seiten der Partitur füllende Coda, die überm Quartsextaccord nochmals mit dem 1. Thema ansetzt (Bass *c-es-c*) und breit hauptsächlich mit diesem entnommenem Material die Haupttonart festsetzt. Die verhältnismässig geringe Ausdehnung des Durchführungsteiles ist motiviert durch die breite Anlage des Thementeiles mit seiner konsequenten Durchführung des „Einleitungsmotives", dessen zweite Note fast durchweg die chromatische Vertiefung der Terz der Harmonie des ersten Tones bringt und daher der Harmonie immer wieder neue überraschende Wendungen giebt. Es liegt etwas Gewaltiges, unwiderstehlich Zwingendes in diesem Aufrücken zur höheren Oktave grade über dem Ton, welcher das Klanggeschlecht (Dur) verleugnet! Ohne Zweifel ist dadurch nicht nur die starke Inanspruchnahme der Unter-Terztonart (Des-dur) im 1. Thema, sondern auch gleichsam als Gegengewicht die Wahl der Oberterztonart (A-dur) für das 2. Thema bestimmt, sodass mit den drei Terzen (*cis*) *des-f-a-cis* gleichsam das gesamte Harmoniegebiet in einer Art Mikrokosmos (Terzenzirkel) umspannt wird.
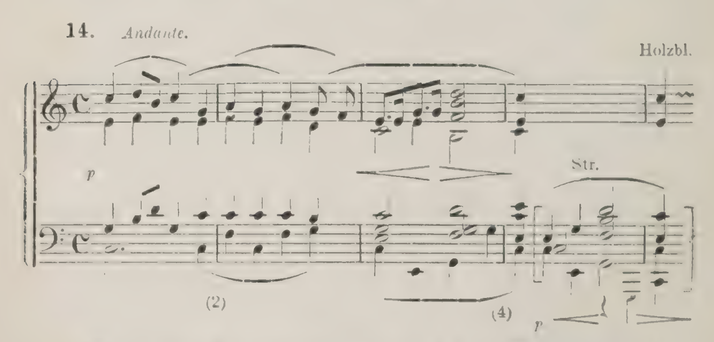
Durch die Vermeidung der Dominanttonart im ersten Satze (wo sie nach gewöhnlichem Gebrauch als harmonisches

Gebiet des zweiten Themas zu gelten hat), wird nun diese für den

II. Satz. Andante,

als Haupttonart verfügbar. Derselbe ist in seiner Ganzheit ein liebliches Idyll von wahrhaft herzerquickender Naivität und Innigkeit. Von den im ersten Satze beschäftigten Instrumenten schweigen im zweiten und dritten die Trompeten und Pauken, das 3. und 4. Horn und das Kontrafagott (im dritten ausserdem auch noch die Posaunen, deren Mitwirkung aber auch im zweiten eine ganz untergeordnete, wenigstens sehr gemässigte, durchaus dezente ist).

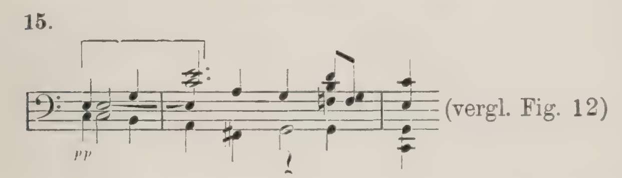
Der Hauptgedanke, „semplice“ überschrieben, ist von beschaulichem, pastoralem Charakter, just als hätte der Held des ersten Satzes mit seinem die Welt umspannenden Thatendrange sich aus der grossen Welt mit ihren Lockungen und bunten Spiegelungen in die Einsamkeit der Natur geflüchtet und dort ein trauliches Heim gefunden! Die Klarinetten und Fagotte beginnen, nach zwei Takten von den Hörnern und Flöten in tiefer Lage unterstützt:



Die tiefen Streichinstrumente (ohne Violine) wiederholen die Schlussphrase ohne Störung des symmetrischen Aufbaues, da auf die Schlussnote wieder die Klarinetten und Fagotte einsetzen und den ähnlich gebildeten Nachsatz zur
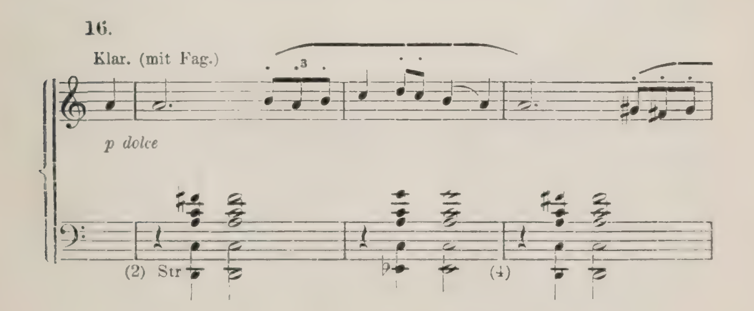
Dominante führen (wieder mit Wiederholung der Schlussphrase durch die Streicher). Ein zweiter Satz entwickelt sich ganz ebenso, wiederholt aber die Schlussphrase des Vordersatzes gedehnt auf drei Takte (mit Gesellung der Oboe zu den tiefen Streichern); der Nachsatz bringt nach einer eintaktigen der Streicher eine zweieinhalbtaktige Schlusswiederholung durch die Holzbläser und noch eine gleichgrosse durch die Streicher; dabei ersteht das Einleitungsmotiv des ersten Satzes zu neuer, schöner Wirkung:

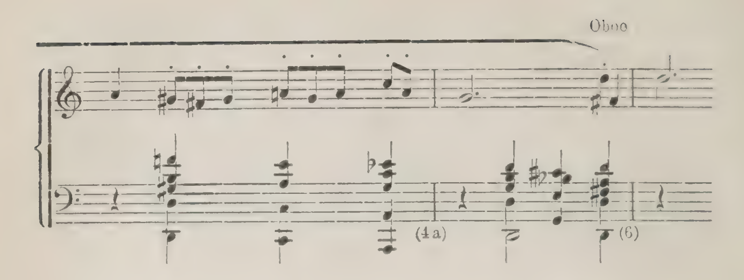
15.



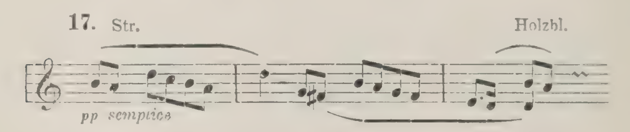
den eigentlichen Abschluss des ersten Hauptteiles markierend. Die Überleitung zum Seitenthema erfolgt von einer leicht figurierten und erweiterten Wiederholung des ersten Halbsatzes (Beisp. 14) aus; die durch einige mixolydische Wendungen etwas altertümlich gefärbte Modulation setzt sich in D-dur fest. Das Seitenthema ist ganz merkwürdig in sich gekehrt, fast zaghaft; sollte es gar eine Umwandlung (Negierung) des „Einleitungsmotives“ sein?

16.

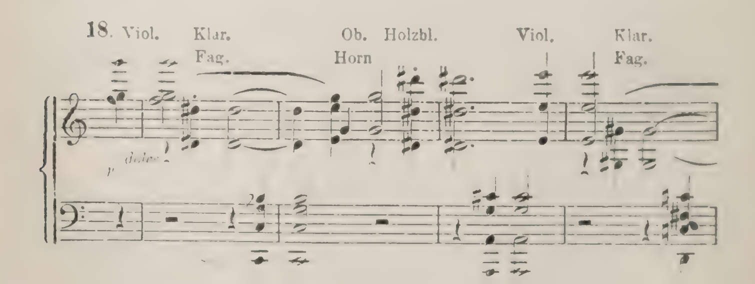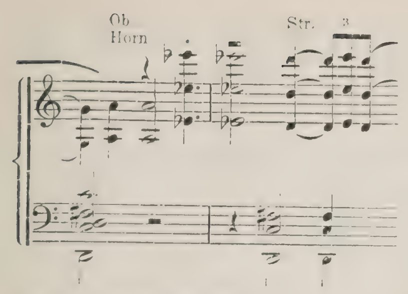




Die transponierte Wiederholung dieses Gedankens (Oboe in C-dur) schliesst mit enharmonischen Umdeutungen *g-h-d-f* = *g-h-d-eis* nach H-moll, worauf (immer im Wechselspiel zwischen Streichern und Holzbläsern) die Fortführung wieder der Art des 1. Themas sich nähert:
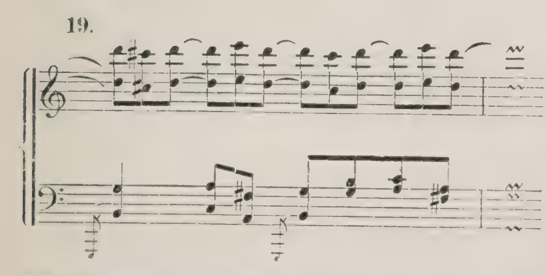


Den Rückgang zum 1. Thema bildet ein mit seinen Wurzeln in Joseph Haydn's, ja Phil. Em. Bach's schalkhafte Kunst zurückreichendes Spiel mit rätselhaften Toneinsätzen, dessen psychologische Bedeutug freilich hier eine ganz andere, tiefernste ist:
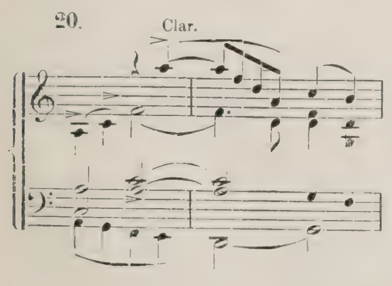




Es folgt nun zunächst eine echt brahmsische Erweiterung des 1. Themas (Fagotte mit Celli und Bratschen in Terzen und Sexten, fortlaufend in Achteln, während die Violine in synkopierten Triolen kontrapunktieren):

19.



durch G-dur, Es-dur, H-dur, G-dur (Terzenzirkel), D-dur, F-dur nach C-dur zurückgehend, in welchem die ursprüngliche Gestalt des Themas wiederholt wird (aber wie das 2. Thema figuriert), wobei wieder dreimal das „Einleitungsmotiv“ des ersten Satzes deutlich heraustritt, am schönsten zuerst:

20.

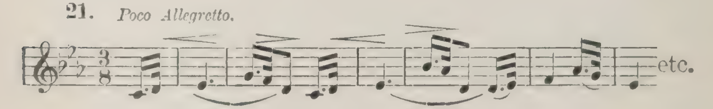


Der Seitensatz (Beisp. 16) kehrt nicht wieder, wohl aber eine Transposition des Rückganges (Beispiel 18) inmitten der an harmonischen und rhythmischen Finessen reichen Coda, welche das *f-as-f'*, oder *c-es-c'* zwar

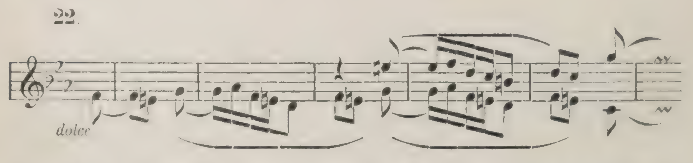
nicht bringt, aber fortgesetzt als eine „innere Stimme" birgt (sie liesse sich an allen Ecken und Enden hinzufügen, da die Harmonie sich immer entsprechend wendet).

III. Satz. Poco Allegretto.

Der dritte Satz bietet das seltene Beispiel der Moll-Variante der Dominante der Haupttonart des Werkes (C-moll), muss daher als in engerer Beziehung zum zweiten Satz stehend aufgefasst werden, gleichsam wie ein selbstständig abgelöster zweiter Teil desselben. Die beschauliche Ruhe des zweiten Satzes erscheint aber hier gestört; es regen sich wieder die treibenden Elemente des ersten Satzes, zwar noch einigermassen gefesselt, aber doch unverkennbar. Das Hautthema ist eine verschleierte, sehnende Kantilene (*mezza voce, espressivo*), in den ersten zwölf Takten durch die Celli vorgetragen:



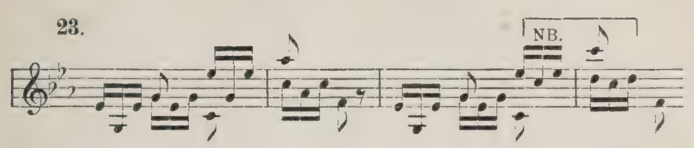
weiterhin von den Violinen übernommen, in einem kurzen Zwischensätzchen von Celli und Violinen in Sexten bezw. Dezimen fortführt:



und dann in Hörnern, Oboen und Flöten, (durch 3 Oktaven) durch Wiederholung des ersten Teils abgeschlossen, aber durchweg in den Streichinstrumenten von einem unruhig flackernden Motiv begleitet (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮), das sich wiederholt

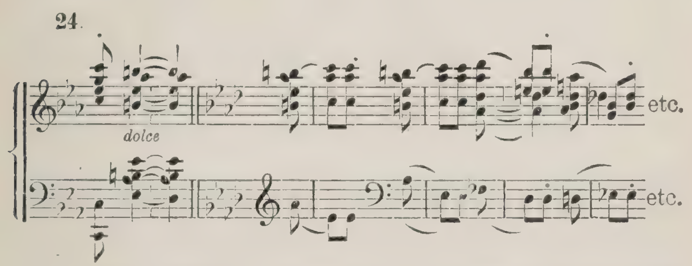
als Verkürzung des „Einleitungsmotivs“ enthüllt, z B. zu Anfang:

23.
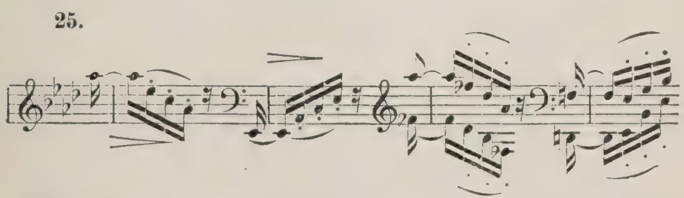


Ein Seitensatz in As-dur setzt sich direkt and den Abschluss des Hauptthemas an:

24.



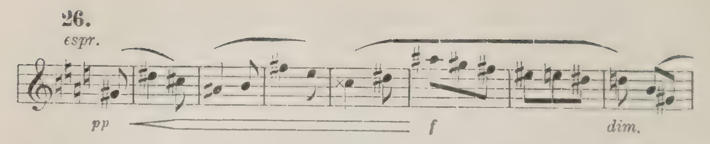
Wie langsam (!) dieses *poco Allegretto* gemeint ist, geht zur Genüge aus der synkopisch dazwischen schlagenden Begleitung der Celli hervor. Die Wiederholung der Gedankens, gemahnt mit ihrer alternierenden Begleitung, in nicht misszuverstehender Weise an den ersten Satz (vergl. Beisp 8—10):

25.



Ganz und gar aber steht der Schlussgedanke dieses Seitensatzes im Banne der Stimmung des ersten Satzes (vergl. dessen 2. Thema):

26.

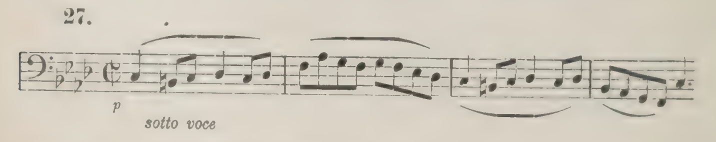


(weiterhin in As-dur statt H-dur wiederholt). Nur wenige Takte Rückgang leiten die Wiederkehr des Hauptgedaukens ein, nach welchem eine kurze Coda den Satz schliesst (darin bemerkenswert die Umkehrung der Beisp. 13 notierten melodisch-rhythmischen Bildung).

IV. Satz. Allegro.

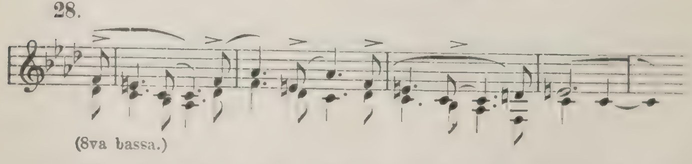
Das Finale (*Allegro* ₵), entfesselt nun alle im zweiten und dritten Satze gebundenen Dämonen. Im finstern F-moll, das für eine lange Strecke (fast 10 Seiten der Partitur) herrschend bleibt und erst gegen den Schluss des Werkes wieder zum strahlenden *Dur* verklärt wird, rennt es unheimlich daher (Streichorchester und Fagotte *unisono* durch 3 Oktaven):

27.



dann hemmt es den Lauf zu drohendem Tappen:

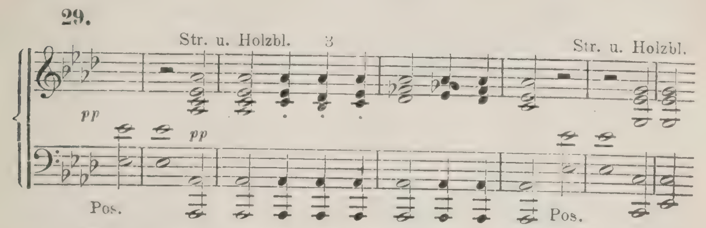
28.



Wieder beginnt der unheimliche Lauf (Melodie in den Holzbläsern, begleitet von huschenden Figuren der Celli und Bratschen über Pizzicato-Bässen) und wieder folgt der droh-
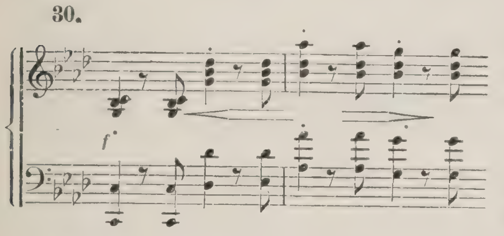
ende Stillstand. Unheilkündend leiten die Posaunen *pp* den Mahnruf des Schicksals ein:

29.



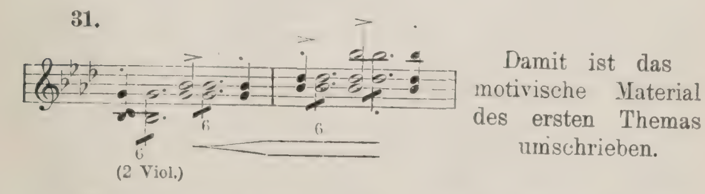
Der dritte Posauneneinsatz steigert sich zu schrecklichem *forte*, das dem geängstigten Herzen einen Angstschrei entlockt *(Tutti forte)*.

30.



Wer hier nicht direkt eine gewaltsame Ausweitung des „Einleitungsmotivs“ zu erkennen vermag, dem mögen die zum Überfluss durch die zweiten Violinen gestützten Hörner und Klarinetten den Beweiss liefern, dass es der Komponist wirlichh so meinte:

31.

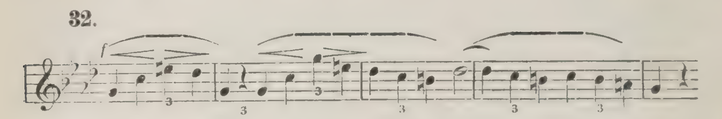


Damit ist das motivische Material des ersten Themas umschrieben.

Noch einmal huschen die Dämonen einher, statt der Posaunen mahnen zwei Hörner mit Pauke gestützt vom

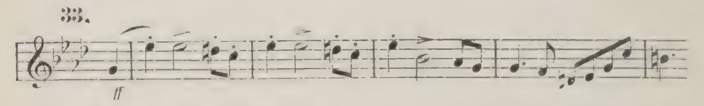
Streichorchester (*crescendo* zum *forte*) und führen einen zweiten Aufschrei herbei, dessen Rhythmen (Beisp. 30—31; ♪ ♩ 𝄾 ♪ ♩ des halben Orchesters gegen ♩ 𝅗𝅥 ♩ der anderen Hälfte) ein Bild heissen Kampfes geben, der aber plötzlich (Halbschluss auf G) abbricht, als eine Hornfanfare (mit Celli) das Eingreifen einer lichteren, friedlichen Macht verkündet (2. Thema C-dur):

32.



Holzbläser und Violinen nehmen den neuen Gedanken auf und führen ihn freudig durch, während die Posaunen mit dem „Einleitungsmotiv" aber in noch unsteter (modulierender) Fassung verkünden, dass der Held sich fasst: die Tonarten A-moll, G-dur und B-dur werden gestreift, und ein breiter Schlussteil entfaltet sich in C-moll, Zuversicht auf einen guten Ausgang zur Schau tragend (*Tutti* ohne Posaunen und Pauken):

33.

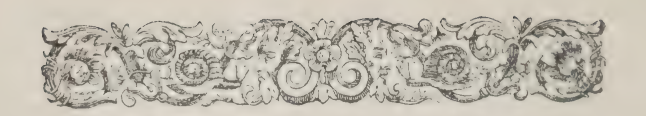


Ein Trugschuss (As-dur statt C-moll) verkündet den Übertritt in den zweiten Teil, der zuerst das erste Thema erweitert wiederbringt (die Motive von Beisp. 28 in gleichen Noten [Halben]), sodann Beisp. 29 in starker Instrumentierung F, begleitet von unruhig auf und ab eilenden Achteltriolen in den Streichinstrumenten breit ausführt, überhaupt die Reihenfolge des Auftretens der Motive im ersten Teile beibehält, nur sämtliche Bilder erweitert, die Modulation reicher gestaltet und das zweite Thema in die Haupttonart verlegt. Die Schlussgruppe dagegen verbleibt in F-moll, sodass eine breite Coda zur endlichen Festsetzung

der Haupttonart unentbehrlich wird. Dieselbe ist im Tempo etwas gemässigter (*un poco sustenuto*), weshalb sie auch die bis dahin dem Satze fremde Sechzehntelfiguration im Streichorchester annimmt, übrigens aber nur bereits dagewesenes melodisches Material verwertet, mehrere Male das ausdrucksvolle Einleitungsmotiv des ersten Satzes aufnehmend und zwar immer mit dem charakteristischen absteigenden Bass des Beispiels 12. Ohne das Verfolgen dieses mit Konsequenz durch das ganze Werk festgehaltenen Motivs ist die Einheitlichkeit desselben überhaupt nicht zu verstehen.

Dr. Hugo Riemann.





Johannes Brahms,

IV. Symphonie (E-moll).

op. 98.

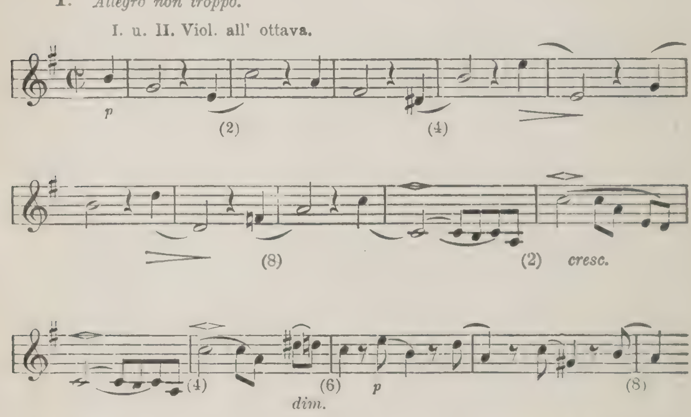
Ein tief melancholischer Grundzug unterscheidet die E-moll-Symphonie von den anderen Symphonien des Meisters; die Tonart hat daran gewiss Anteil — das blasse, falbe E-moll ist die Tonart des Herbstes und gemahnt an die Vergänglichkeit alles Grünens und Blühens, welches die beiden Schwestertonarten G-dur und E-dur so lebenswahr auszudrücken vermögen. E-moll als Haupttonart erscheint von den Symphonikern geradezu gemieden, ausser der nicht sonderlich zur Geltung gelangten 9. Symphonie J. Raff's („Im Sommer" [!]) wüsste ich nur eine Haydn'sche in E-moll namhaft zu machen (1772 komponiert, genannt die „Trauer-Symphonie"). Für die neueren Komponisten mag Berlioz' Charakteristik der E-moll-Tonart (die allerdings nur für Streichinstrumente gemeint ist, aber auch da ein grosses Fragezeichen verdient), mitschuldig sein an der stiefmütterlichen Behandlung dieser dem Streichorchester so bequemen Tonart („schreiend, mit gemeiner Tendenz" lautet Berlioz' Verdikt). Wenn es nach Beethoven's Klaviersonate op. 90 und desselben E-moll-Quartett (in op. 59) überhaupt noch eines Beweises für den hohen ästhetischen Wert der Tonart E-moll bedürfte, so ist derselbe durch die Brahms'sche vierte

Symphonie erbracht. Eine gewisse, nur ja nicht in Abrede zu stellende Mattheit der Klangfarbe (die freilich Berlioz gerade nicht konstatiert), eine gewisse Schattenhaftigkeit, ja Öde, ist es eben, was diese Tonart zu einer elegischen in aller erster Linie bestimmt. Dabei stehen ihr aber durch die nahe Beziehung zu G-dur (Parallele) und E-dur (Variante) jederzeit die tröstlichen Ausblicke oder Rückblicke in lichtere Regionen zur Verfügung. Es ist wohl kaum ein Zufall, wenn auch keinesfalls bewusste Anlehnung, sondern vielmehr nur von der Grundstimmung des Werkes aus ein sehr begreiflicher Reflex, wenn eine der schönsten Nummern des Hauptwerkes von Brahms' Lieblingskomponisten — Händel — nicht nur in der Tonart, sondern in einer ganzen Reihe kleinerer Züge sich der E-moll-Symphonie verwandt zeigt, nämlich die kleine Sopran-Arie: „Schau hin und sieh" (No. 28) des „Messias", deren ganze Factur gleichsam den Hauptinhalt des ersten Satzes im Keime enthält; zur Ergänzung sei noch auf den punktierten Rhythmus des Violoncells in der Arie: „Ich weiss dass mein Erlöser lebt" (No. 43 des Messias) hingewiesen (merkwürdiger Weise steht diese Nummer in E-dur, sodass wiederum die Tonart selbst den Reflex veranlasst haben wird).

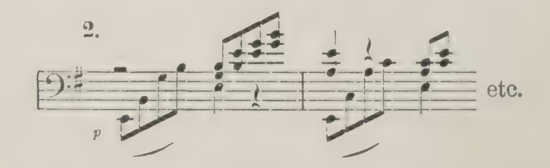
I. Satz. Allegro ma non troppo.

Der erste Satz bietet eins der bei Brahms so häufigen Beispiele, dass ein auch nur geringes Verfehlen des richtigen Tempos die Wirkung sofort in Frage stellt, wo nicht ganz vernichtet; das „*non troppo*" bei der Überschrift „*Allegro*" ist sehr ernsthaft gemeint; vielleicht wäre ein „*Non allegro*" noch zweckmässiger gewesen und hätte manchen Fehlgriff verhütet. Das feine Filigran der Brahms'schen Arbeit geht für den Hörer verloren, sobald das Allabreve-Zeichen dahin missverstanden wird, dass die Halben ziemlich schnellen Taktschlägen entsprechen sollen. Nur wenn die Pausen in den einander ablösenden Instrumenten zur Geltung kommen,

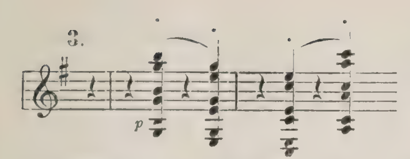
geschieht dem Komponisten sein Recht. Das erste Thema, mit dem der Satz ohne Vorrede anhebt, ist auch in der Melodie (1. und 2. Violinen in Oktaven) in den ersten acht Takten durchweg nach je zwei Tönen mit Viertelpausen durchsetzt, sodass sein Ausdrurk der eines fast schluchzenden Bittens wird:
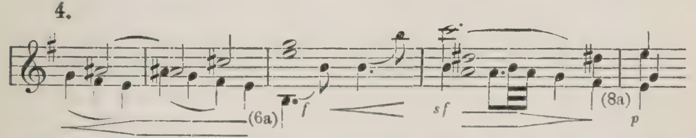


Die Begleitung fällt in erster Linie den Celli und Bratschen zu, welche mit ihr fortgesetzten emporlangenden Arpeggien:



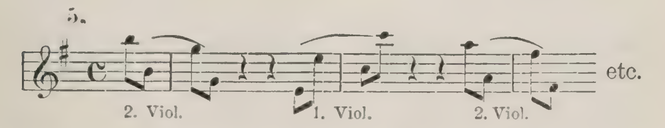
den Eindruck flehenden Bittens verstärken. Die Durchbrochenheit des Satzes wird ergänzt durch die ebenso seufzend zwischenschlagenden Terzen der Holzbläser, Klarinetten, Fagotte und Flöten, durch drei Oktaven:



während nur zwei Hörner mit Haltetönen das innere Band bilden und die Bässe den Taktanfang leicht markieren. Vom 9. Takte an wird die Bitte dringender (Melodie ohne Pausen, weiter ausholend), die Bässe greifen bestimmter ein und die Holzbläser und Hörner treten zu drängenden Synkopen zusammen; der Nachsatz dieser zweiten Periode aber sinkt wieder verzagend ins *piano* zurück. Ein tiefes Aufseufzen des wieder geschlossenen *Tutti* (ohne Trompeten und Pauken), von *piano* zu *forte* anschwellend:

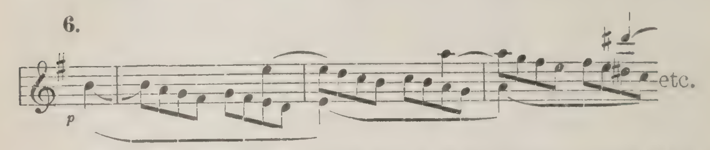


leitet die fast ganz getreue Wiederholung des ganzen Anfangsthemas ein, die aber im Satz sehr abweichend gestaltet ist (unwillkürlich fallen einem Ph. Em. Bach's Sonaten mit veränderteren Reprisen ein). Während sonst derartige Wiederholungen des Haupthemas gewöhnlich eine volle glänzende Instrumentierung und kräftige Farbe *(f, ff)* bringen, hält Brahms logischer die Grundstimmung fest (*piano*), löst aber die Melodie, die er nun an die erste und zweite Violine verteilt, in Achtelbewegung in gebrochenen Oktaven auf (doch mit Conservierung der Pausen):

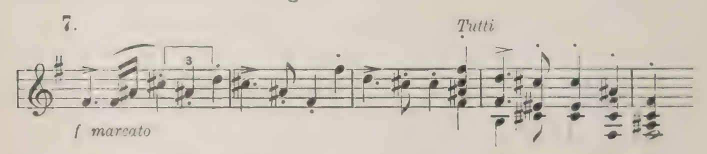


ersetzt die dazwischenschlagenden Terzen der Holzbläser (Fig. 3) durch ebensolche Oktaven der Celli und Bässe, und die Arpeggien der Celli und Bratschen (Fig. 2) durch glatte,

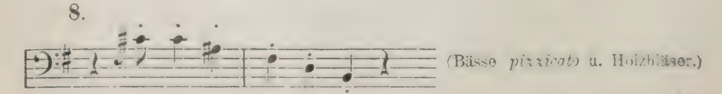
schmeichelnde, gewundene Tonleitergänge der Bratschen und Holzbläser, deren beginnende Synkopen, das Flehen zu verstärktem Ausdrucke bringen:



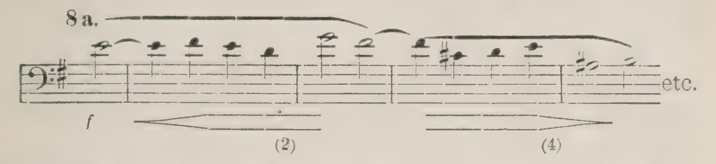
Das Ende dieser Reproduktion des Themas lenkt aber nicht wieder zur Unterdominante (A-moll), sondern hält die Haupttonart fest und arbeitet sich mit stetem *crescendo* in breiterer Ausführung der Schlussbildung zur Dominante (H-moll) empor, vermeidet aber durch Trugwendung nach G-dur den formellen Abschluss, holt noch zweimal in ähnlichem Sinne wie vor der Wiederholung des Themas (Fig. 4) weit aus und ergreift mit enharmonischer Umdeutung von *f h g d* zu *eis g h d* die Dominante von H-moll *(fis ais cis)*, mit welcher das *Tutti* abbricht, worauf Holzbläser und Hörner *forte unisono* ein neues Element bringen, das gegen das erste Thema scharf absticht und durch seinen Staccato-Charakter, seinen renitenten Triolen, die markierten wuchtigen Punktierungen und seine Terzenschritte einen streitlustigen, selbstbewussten Charakter zeigt:
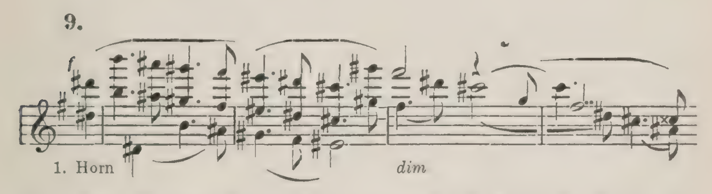


Das damit gegebene Moment des Widerspruchs spielt fortan eine bedeutsame Rolle, tritt aber zunächst wieder zur blossen Begleitungsform zurück in der Fassung:



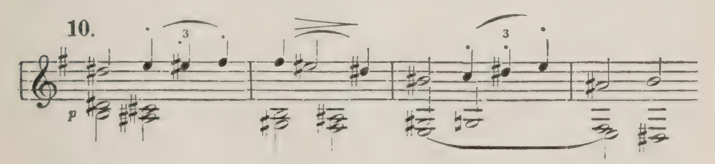
während Horn und Cello mehr im Sinne des ersten Themas das aufrührerische Element zu beschwichtigen versuchen:



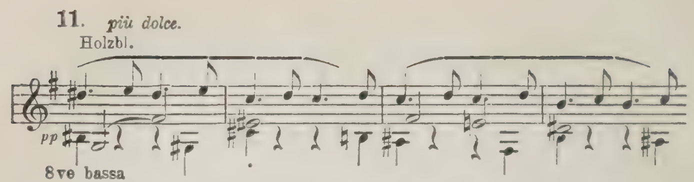
Diese langgedehnte Kantilene ergreifen nach 8 Takten mit verstärktem Ausdruck (*a g* statt *g fis* im zweiten Takt) die erste und zweite Violine in Oktaven, ebenfalls für 8 Takte: anstatt eines Abschlusses in H-moll erfolgt aber wieder ein Trugschluss nach G-dur, auf den verstärkt und heftiger (Mehrung der Triolen) das Motiv des Widerspruchs wieder einsetzt und diesmal einen stärkeren Konflikt herbeiführt, in welchem abermals der Widerspruch beschwichtigt wird. Weit ausholend führen die Violinen:



zu einem versöhnenden Schlussgedanken (Bläser leicht begleitet vom Streichorchester):



Ein abermaliges Zurückgreifen auf den Fig. 9 notierten Gedanken (Oboe *piano*), bricht den letzten Widerstand zu völlig ergebungsvollen zerknirschten Dahinsinken:



(vergl. die Stelle aus dem Messias „und wenn Verwesung“). Ein wahrhaftes *memento mori* bringen die nächsten vier Takte, den verminderten Septimen-Accord *gis h d f* (*eis*) mit Heruntertreten des Basses im dritten Takte von *gis* nach *g*, *pianissimo;* gespenstisch gleiten die Violinen in gewundener Linie empor und wieder herab, wie wenn ein Windhauch die verglimmende Asche aufrührt, zum ersten Male im ganzen Satze meldet sich die Pauke mit dumpfem Wirbel auf *h pp* und die Trompeten geben *pp* in tiefer Lage einen Mahnruf. Wie ein fernes Erinnern regt sich *pp* in den Bläsern das Motiv des Widerspruchs, um in der Wiederholung des Paukenwirbels unterzugehen. — —

Allein nicht das Ende selbst, sondern nur die Vorahnung des Endes war es, was uns diesmal der Dichter zeigte; mit schnellem *crescendo* ersteht das Widerspruchsmotiv auf dem Quartsextaccord über *fis* und schwingt sich triumphierend auf, von schmetternden Hörnern und Trompeten begrüsst, bringt es einen gänzlich unerwarteten, glänzenden Abschluss des ersten Teiles in H-dur.

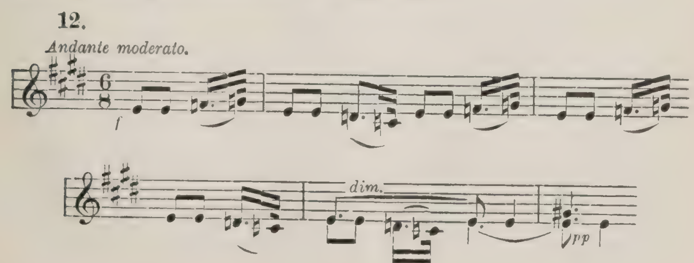
Die Stelle, wo die für die Klassiker und älteren Romantiker typische Reprise des Thementeiles (welche eigentlich einer so schwer verständlichen neuen Symphonie erst recht nicht schädlich wäre!) auf den Anfang zurückzugreifen hat, ist hier deutlich genug erkennbar; bringt doch Brahms nach acht Takten Rückleitung die ersten acht Takte des ersten Themas notengetreu in gänzlich gleicher Instrumentierung, damit freilich eine wirkliche Wiederholung des ersten Teiles zur Unmöglickeit machend.

Die Durchführung arbeitet sich aus dem Wiederanfang des ersten Themas allmählig zu neuen Kombinationen des

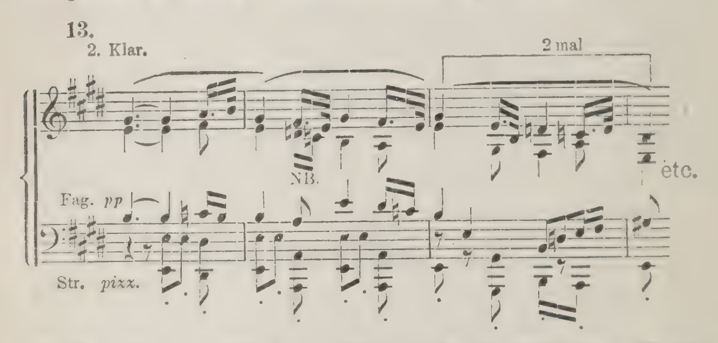
motivischen Materials und lebhafterer Modulation durch: G-dur, G-moll, B-dur, B-moll, Des-dur, Ges-dur, Es-moll, H-dur, G-dur (Widerspruchsmotiv), C-moll, sodann mit steigendem Bass *c-cis-d-dis* sich zur Wiederaufnahme der Haupttonart rüstend, aber dieselbe in der künstlichsten Weise, eine Fülle harmonischer Feinheiten entwickelnd, noch lange hinausschiebend. Die Wiederholung der Themen nimmt den gewohnten Verlauf (das zweite Thema in E-dur statt H-dur, welche Änderung einfach durch Überspringung von 9 Takten der Fassung der Uebergangspartie des ersten Teiles erreicht wird, worauf direkt die Transposition als Fortsetzung einsetzt); der Schluss des Satzes aber bringt eine wesentliche Erweiterung des Schlusses des ersten Teiles mit nochmaligem Zurückgreifen auf das erste Thema (*ff*, Melodie in Bass) und durchaus unter Beschränkung auf Motive des Thementeiles.

II. Satz. Andante moderato.

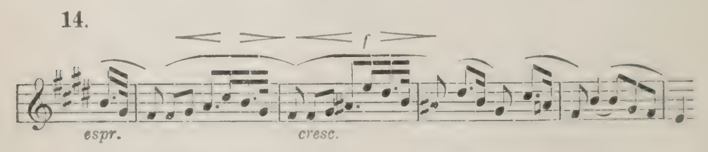
Am zweiten Satze, einem feingliedrigen Miniaturstück echt brahmsischer Eigenart, das den eigentlichen langsamen Satz des Werkes vorzustellen hat, ist zunächst die Kunst zu bewundern, mit welcher Brahms dem sonst strahlenden, hellen E-dur seinen Glanz abzudämpfen und ihn gleichsam wie mit einem Schleier zu verdecken gewusst hat. Der Hauptgedanke wird zunächst ohne Begleitung vom 1. und 2. Horn, dem sich allmählig einige Holzbläser mit Oktavenverdoppelung anschliessen, vorgetragen:



Diese Einleitung ist wohl im Sinne von A-moll (nicht C-dur) zu verstehen. Daran schliesst unmittelbar der Vortrag desselben Gedankens und seine Weiterspinnung in E-dur, aber mit Mollunterdominante (Moritz Hauptmann's Molldur), wodurch in der Begleitstimme wiederholt die phrygische Wendung *e d c h* herbeigeführt wird, überhaupt die Harmonisierung eine eigentümlich archaisierende Färbung erhält, die gleich zu Anfang charakteristisch hervortritt:

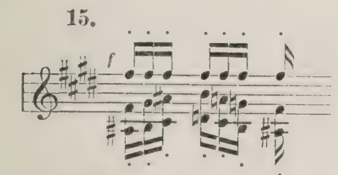


25 Takt lang wird dieses Thema in feinfühligster Weise logisch weiter gesponnen, fortgesetzt vom Pizzicato des Streichorchesters begleitet, die Melodieführung teilweise an die Hörner übergehend, mehrfach auch durch Oboen und Flöten verstärkt, zuletzt in einer an dem ersten Satz erinnernden Weise weich und schmelzend abschliessend:
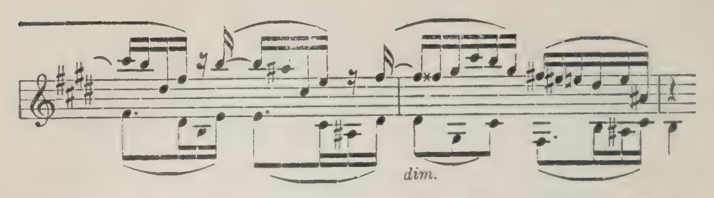


Ein hier auf die Schlussnote einsetzender, in satteren Farben gehaltener Mittelteil, der das *arco* der Streichinstrumente wieder aufnimmt, ist wohl in seinen ersten Takten nur als mehrmalige Bekräftigung des Abschlusses zu

verstehen, wendet sich dann aber ziemlich heftig zum Halbschluss in H-dur, in welche mein kontrastierender Gedanke auftritt (durch sein *forte*, Staccato und die Triolenbewegung an das Widerspruchsmotiv des ersten Satzes gemahnend):



Nach mehrmaligem solchen heftigen Anpochen (wechselnd zwischen Bläsern und Streichern) lenkt der Komponist wieder in ruhigere Bahnen, und eine Kantilene des Cello bringt ein geistvoll harmonisiertes und von den ersten Violinen pikant kontrapunktiertes zweites Thema:

16.
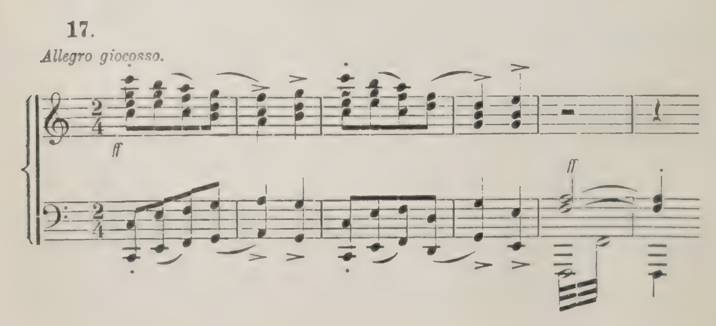


worauf nach mehrmaligen Schlussanhängen und kurzer Rückleitung eine Wiederholung des gesamten bisherigen Verlaufs des Satzes mit derselben Ordnung der Themen, aber einigen Erweiterungen und veränderter Instrumentierung erfolgt (das zweite Thema diesmal in der Hanpttonart E-dur), und eine kurze Koda (Hauptthema) den Satz abschliesst.

III. Satz. Allegro giocoso.

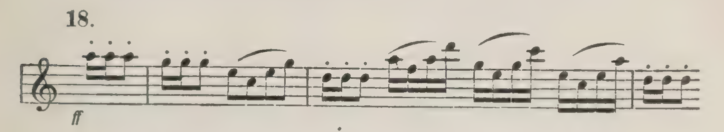
Dem tiefernsten Charakter des ersten Satzes steht am fernsten der dritte, ein lang ausgesponnenes Scherzo von teils derbem, teils graziösem Zuschnitt, durchweg eigenwillig, als wenn den im Widerspruchsmotiv des ersten Satzes nur gleichsam angedeuteten Kräften hier ganz und gar freier Spielraum gegeben wäre. Fest und trotzig tritt es daher (*Tutti ff*, auch gleich mit Kontrafagott und den sonst so massvoll von Brahms in's Gefecht geführten Pauken, später sogar mit Triangel [!]):

17.
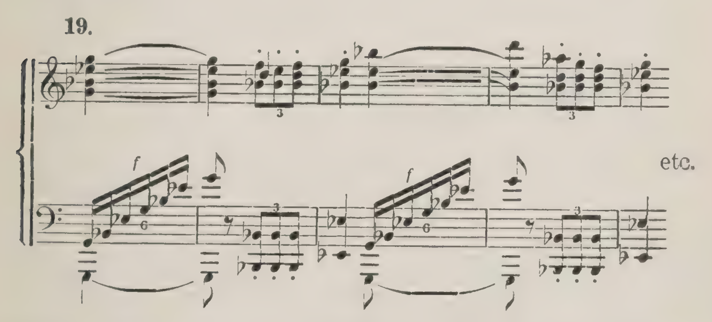


Wer den übermütigen Gesellen nicht gleich erkennen sollte, der wird doch schon in dem wilden Taumel der nächsten Takte anfangen, zurückzudenken (*Tutti ff*):

18.



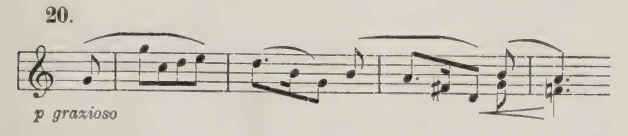
(Melodie in Vierteln: *a g e d.*) Zu rücksichtsloser Gewaltthätigkeit steigert sich sein Gebahren weiter (man beachte die Triolen):

19.

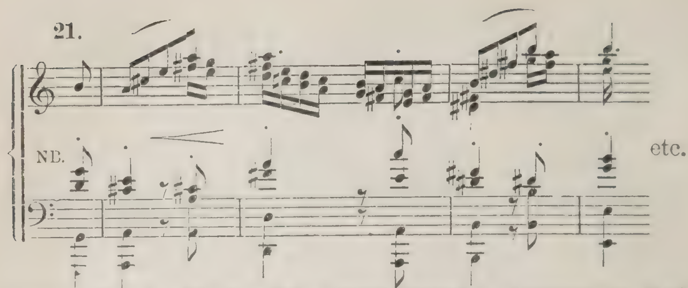


doch besinnt er sich plötzlich, zeigt ein freundliches, mildes Gesicht (Fig. 18 *piano, legato*) und stellt sich nach abermaligem Aufschäumen in der liebenswürdigsten Weise persönlich vor:

20.
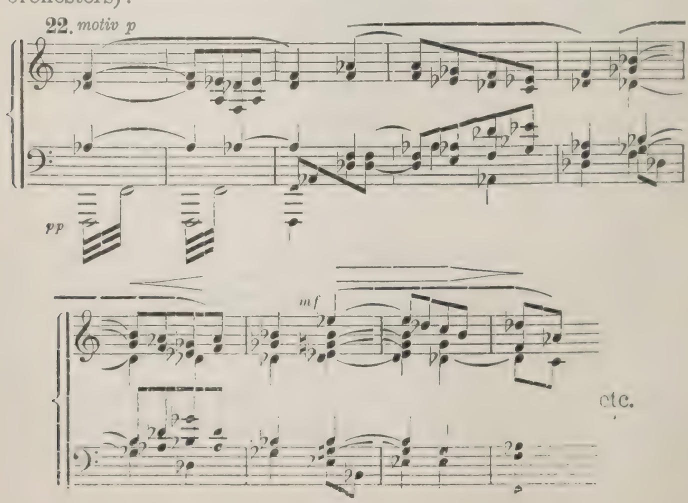


Wem dabei noch immer nicht Fig. 7 des ersten Satzes einfallen sollte (freilich nicht mehr trotzig, sondern verbindlich), dem dürften die nächsten Takte die Erinnerung stärken:
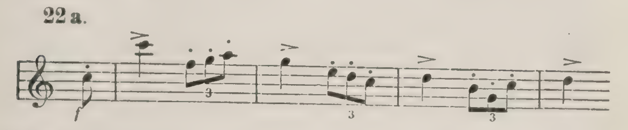


(vergl. das 1. Thema des ersten Satzes.) Schwerlich sind diese Hinweise auf den ersten Satz zufällige, da sie das motivische Gesamtmaterial des dritten Satzes enthalten; welches weiterhin in interessanter Weise verarbeitet und neu kombiniert wird.

Das Eingangsmotiv (Fig. 17) legt etwa in der Mitte des Satzes einmal seinen Trotz gänzlich ab (*molto piano, poco meno presto*, durchaus *legato*, Hörner und Fagotte, über verhallender Pauke, begleitet vom Pizzicato des Streichorchesters):



Hat man die Abstammung dieser Bildung verstanden (die direkt vorausgehenden Takte stellen dieselben unzweifelhaft klar), so bietet der Satz nichts Problematisches mehr. Die Umwandlung von Figur 20 in (*f tutti*):

22 a.

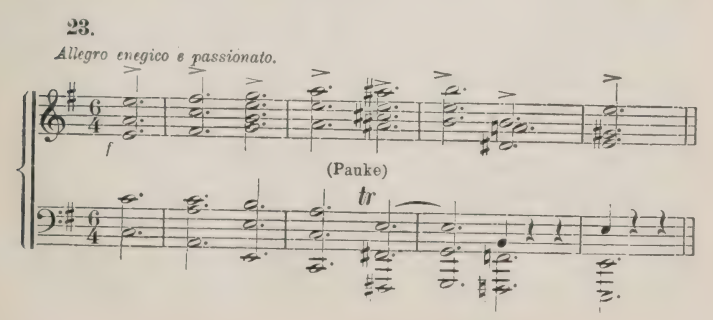


bedarf keines Aufweises, zumal sie die Ähnlichkeit mit dem Widerspruchsmotiv (Fig. 7) noch vergrössert. Der Fig. 19 notierte Gedanke erscheint gegen das Ende in C-dur wieder.

IV. Satz. Chaconne mit 32 Variationen.
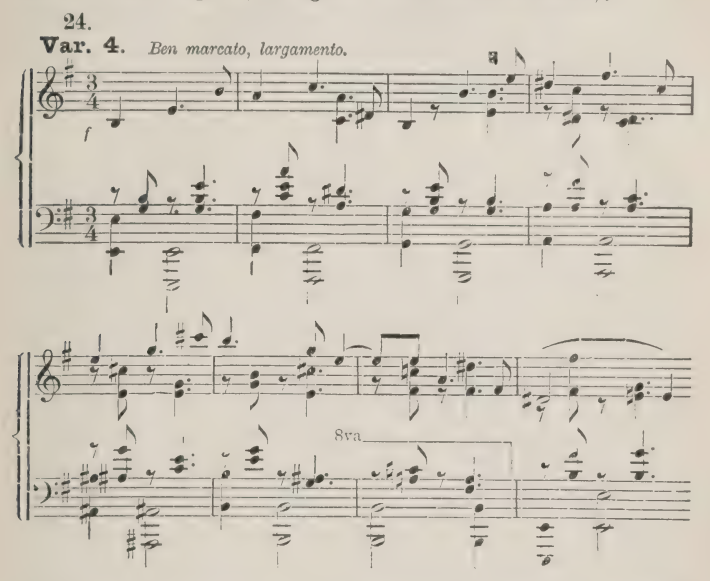
Das schwerste Rätsel hatte der Komponist mit dem letzten Satze dieser Symphonie den Analytikern gestellt; doch ist nun schon längst erkannt worden, dass er eine Chaconne oder Passaglia ist. Den Schlüssel für das Verständnis des ganzen Satzes geben die ersten acht Takte, welche auf der Oberfläche der von den Bläsern (Holzbläser, Kontrafagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen) gebrachten schweren Harmonien die thematischen Noten der Chaconne tragen (mit Weglassung der Taktstriche der leichten Takte):

23.
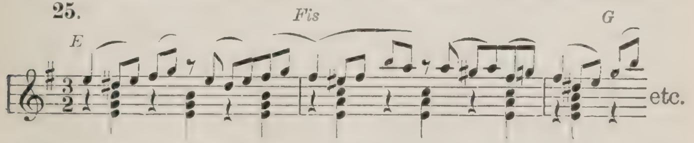


Diese ersten Noten (*e fis g a ais h-h-e*) sind das Thema des Satzes, welches im Ganzen 31 (resp. wenn wir die nicht genaue Verwertung in der Koda hinzunehmen 32) Mal variiert wird, bald wie zuerst in den Oberstimmen bald im Bass liegend, bald in unscheinbaren Mittelstimmen verborgen, sodass es oft genug sich der Konstatierung durch den Hörer entzieht. Die Harmonieführung ist so verschiedenartig wie möglich gehalten, und immer neue Gegenmelodien werden der Phantasie des Meisters durch die unscheinbare halbe Skala mit ihrem chromatischen Schritte (*a ais*) und dem Zurückgreifen auf die untere Oktave (*h-h*) entlockt. Denn nicht darauf kommt es an, dass die paar schliesslich nicht einmal sonderlich bedeutsamen Noten, welchen der ganze Aufbau seine Entstehung verdankt, immer möglichst hervortreten, sondern dass sie möglichst durch das Rankenwerk der Gegenstimmen verhüllt und höchstens als verborgene Einchlagsfäden nebenher verstanden werden. Dass dem Meister die Leistung dieser Aufgabe gelungen ist, beweist zur Genüge der Umstand, das es einiger Zeit bedurft hat, ehe die Argus-Augen der Kritiker den Kern des Satzes herausfanden. Brahms hat die Chaconnenform insofern sehr streng festgehalten, als er das Thema nicht ein einziges Mal in eine andere Tonart transponierte; von Anfang bis zu Ende sind es dieselben Töne, nur bald in höheren bald in tiefen Oktaven, immer für jede Note ein Takt ($^3/_4$) gerechnet, nur wenige Male für die Gipfelung (*h-h*) drei oder mehr (Dehnung) oder umgekehrt nur ein Takt für zwei (Drängung) angewendet. Freie, d. h. des Themas entbehrende Zwischenpartien enthält der Satz überhaupt nicht (der ganze Satz umfasst 310 Takte, von welchen auf die Koda 50 entfallen; die 31 Thema-Variierungen füllen also 260 statt 248 Takte und in Summa wachsen nur 12 Takte zu!). Dass Brahms bei der Ausarbeitung dieses Satzes den Charakter und die Eigenart des ersten nicht aus den Augen verloren hat, versteht sich von selbst; an gar vielen Stellen gemahnt die durchbrochene Arbeit oder auch nur die weit ausgreifende

Melodik deutlich genug an das erste Thema des ersten Satzes z. B. gleich in der vierten Variation (Thema in Bass, verstärkt durch Fagotte, übrigens nur Streichorchester):



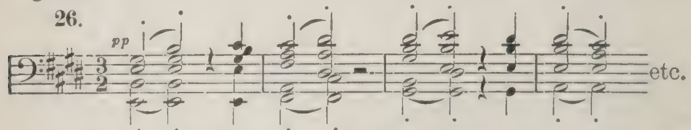
Von hier bis einschliesslich der zehnten Variation liegt das Thema im Bass, in der Oberstimme immer blühendere Bildungen treibend. Die elfte Variation dehnt das Thema auf das Doppelte ($^3/_2$, ♩ = 𝅗𝅥) und lässt die nun in der Flöte liegende Melodie (leicht accordisch, durchbrochen, begleitet durch Violinen, Bratschen und Horn) nur eben durchschimmern:



Die zwölfte (ebenfalls $^3/_2$) macht aus E-moll E-dur — die
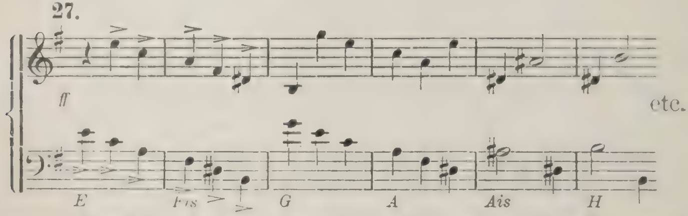
dritte Note des Themas wird daher in dieser und den beiden folgenden Variationen *gis* statt *g* —, die dreizehnte bringt eine richtige Chaconne im Sinne des alten Tanzes (der Sarabanda ähnlich im Rhythmus) ausgeführt in charakteristisch altertümlicher Besetzung durch die Posaunen und Fagotte nur leicht von arpeggierenden Violoncelli und Bratschen begleitet:

26.



Die fünfzehnte Variation greift wieder auf die Form der Einleitung zurück (Fig. 23), eröffnet daher mit Wiedereintritt des E-moll und des $^3/_4$-Taktes eine zweite Serie der Variationen, welche sich bei näherer Betrachtung teilweise als bunte verzierte und bereicherte Reproduktion der Variationen der ersten Serie herausstellt, sodass damit eine Congruenz grösserer Partien hergestellt wird (Var. 24 = 2, 25 = 3); Var. 29 bringt als besondere Überraschung einen Kanon zwischen Bässen und Violinen (in Abstand eines Viertels!):

27.



Die Koda besteht aus einer Reihe einfacher Kadenzen in E-moll. Auch sie wahrt bis zu Ende die für die ganze Symphonie charakteristische Gothik des Satzes, einer starren Massivität mit Konsequenz aus dem Wege gehend.

Wer wird uns die sehnlichst erwartete fünfte Symphonie des Meister Brahms bringen?

Dr. Hugo Riemann.



Johannes Brahms,

Ein Deutsches Requiem*).

Op. 45.

In seinem „Deutschen Requiem", jenem erhabenen, dem Andenken seiner entschlafenen Mutter geweihten Tonwerke, das den Weltruf seines Meisters begründete, wandelt Brahms nicht allein auf dem Gebiete musikalischen Ausdruckes, melodischer Erfindung und harmonischer Gestaltungskraft, sondern auch mit Bezug auf den Text ganz neue Pfade. Der altehrwürdige, durch jahrhundertelangen Gebrauch geheiligte, aber auch in seinem strengen Dogmatismus allmählich erstarrte lateinische Text des Requiem sagte dem lebenskräftigen Sinne unseres Brahms als Grundlage und Stütze seines erhebenden Totengesanges nicht zu. So genügt ihm auch nicht der Notbehelf einer Übertragung des Meſstextes ins Deutsche, wie er häufig von neueren Komponisten angewendet worden ist; sondern um das auszudrücken, wozu ihn sein Genius drängt, greift er auf die Quelle unseres Glaubens, auf die heilige Schrift selbst zurück: hier in diesem reichen Schatze findet er Worte und Stimmungen, die seinem Herzensbedürfnisse und seinen künstlerischen Absichten, mit Ton und Wort unmittelbar auf die Gemüter zu wirken, besser entsprechen.

Zum groſsen Teil ist der Text den Weissagungen und Verheiſsungen des alten Testaments entnommen, wie wir sie in den Psalmen und in den Büchern der Propheten finden, deren poetisch bilderreiche Sprache, plastisch anschauliche Denkweise und tiefe, durch das Dunkel der Jahrtausende hindurchdringende Empfindung noch jetzt mit ursprünglicher Gewalt auf uns einwirken, während die zu heller Begeisterung auflodernde

*) Verlag von Rieter-Biedermann, Leipzig.

Glaubenszuversicht der neutestamentlichen Stellen uns in tiefster Seele berührt.

Das „Deutsche Requiem" zerfällt in sieben Sätze.

I.

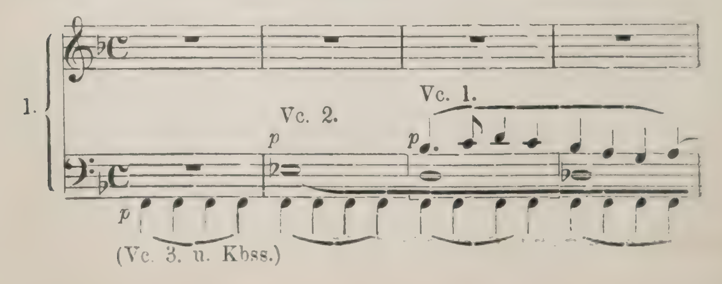
Math. 5, 4 { Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.

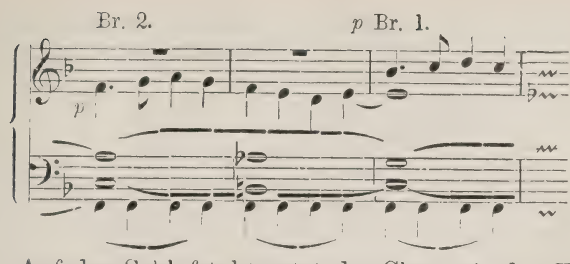
Ps. 126, 5 { Die mit Thränen säen,
werden mit Freuden ernten.

Ps. 126, 6 { Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.
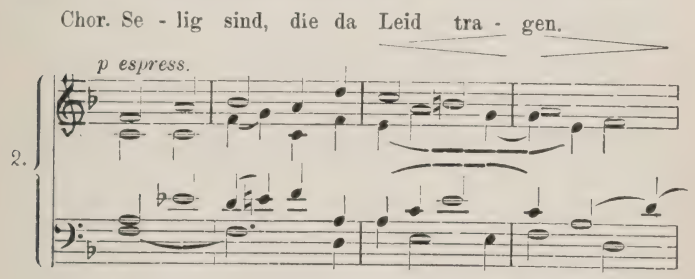
Die gedämpfte Grundstimmung, welche dieser Satz atmet, findet ihren Ausdruck schon in der Instrumentierung: die Violinen und Klarinetten fehlen ganz, während die Bratsche in zwei, die Celli gar in drei Stimmen geteilt sind. Das sanft verklärende Element, das im zweiten Teil jene trübe Stimmung tröstend erhellt, findet in der Harfe seinen Vertreter.

Nach zwei einleitenden Takten, aus der Tiefe des Basses emporsteigend, erscheint das die trübe Grundstimmung malende Hauptmotiv, welches, in seiner zweiten Hälfte stets wie unter schwerer Bürde aus Dur zu Moll herabsinkend, von verschiedenen Cello- und Bratschenstimmen nacheinander vorgetragen wird, bis es nach Erreichung eines Höhepunktes mit sanfter Ergebung wieder in die Tiefe hinabsteigt:

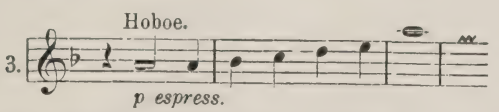




Auf den Schlufstakt setzt der Chor mit den Worten „Selig sind“ auf langgezogenen Akkorden ein. Nach kurzer Unterbrechung durch das Motiv 1 vollendet der Chor die Seligpreisung in einem kurzen, ohne Begleitung der Instrumente vorgetragenen, weihevollen Gesange:
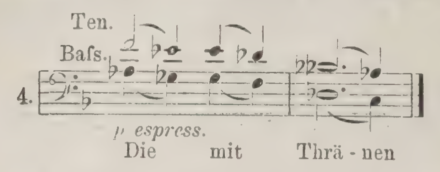


Die Schlufswendung wird von den Streichern aufgenommen und der Text in kurzen Sätzchen, die jedesmal vom Orchester nachahmend unterbrochen werden, vom Chore wiederholt. Ein neues Motiv, von der Oboe zuerst vorgetragen

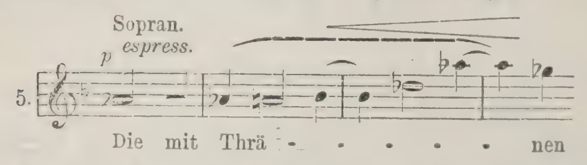


wird vom Chor auf die Worte „denn sie sollen getröstet werden“ nachgesungen. Die Schlufsfigur, welche derjenigen des ersten Sätzchens gleicht, wird auch diesmal von den Blasinstrumenten beseligt wiederholt.

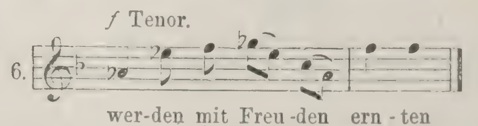
Unmittelbar hieran schliefst sich in Des-dur ein neues Motiv auf die Worte: „Die mit Thränen säen“.



Während die tieferen Stimmen dies thränenschwere Motiv unter leise tröstenden Harfenklängen durchführen, erhebt sich der Sopran mit denselben Textworten in hoffnungsfreudiger Ahnung auf folgender Figur:
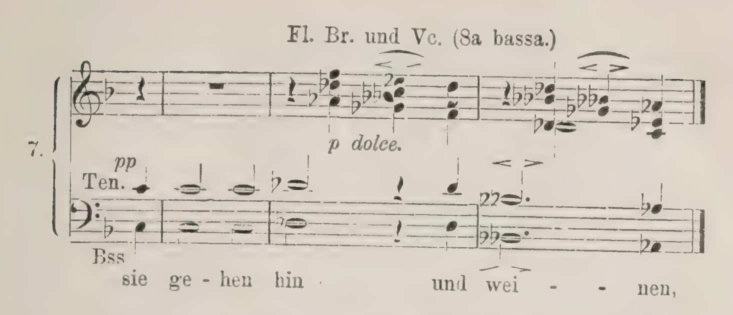


Auf den Schlufstakt setzt dann der Tenor kräftig mit dem in freudigen Jubel ausbrechenden Motive:



ein, in den die anderen Stimmen, von rauschendem Harfenspiel umwogt, begeistert einfallen.

Eine kurze Bafsfigur führt uns in den Anfang zurück. Wir hören das aus Motiv 1 aufgebaute Sätzchen vom Orchester notengetreu wiederholt, doch dient es jetzt dem Chore, dessen Stimmen den Instrumentalstimmen entsprechend nach und nach einfallen, zum Vortrage der Worte: „Sie gehen hin und weinen“.

Auf denselben Text gesungen schliefst sich unmittelbar daran eine Wiederholung des Des-dur-Sätzchens, dessen klagendes Motiv Fig. 4 hier indessen eine Veränderung erfahren hat:



Der von freudiger Hoffnung geschwellte Aufstieg des Sopran Fig. 5 sowie das sich daran anschliefsende jubelnde Motiv Fig. 6 entsprechen auch hier der Stimmung des Textes: „und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben“.

Nach kurzer Einleitung des Motives Fig. 1 ertönen jetzt abermals im zartesten Pianissimo, wie aus fernen Welten zu uns herüberdringend, die langgezogenen Akkorde des Chores auf die Worte: „Selig sind“. Ein jetzt in den Flöten und Hoboen über dem, den Alt des Chores im Einklang verstärkenden Horne als tiefster Stimme sich erhebendes Sätzchen von entzückendem Wohllaut erscheint wie ein Nachklang aus den Gefilden der Seligen. Hieran schliefst sich wieder die in weihevoller Bewegung vorgetragene Seligpreisung (Fig. 2), auf deren zweiten Teil: „denn sie sollen getröstet werden“ diesmal das ganze Orchester einfällt. Es folgt nun die Wiederholung des ersten Teiles, dessen Schlufsfigur „getröstet werden“ vom Orchester und später auch vom Chore zu einem, freudige Erregung atmenden Anhange ausgesponnen ist.

II.

1\. Petr. 1, 24 {
Denn alles Fleisch ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

Jacobus 5,7

So seid nun geduldig, lieben Brüder
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe
den Morgenregen
und Abendregen.

1. Petr. 1, 24

Denn alles Fleisch ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blumen abgefallen.

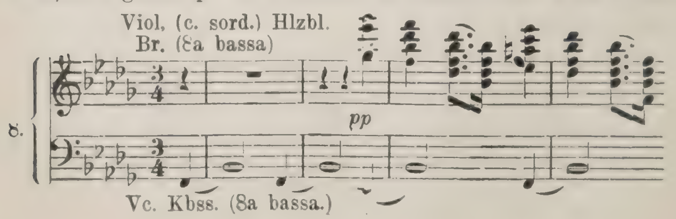
1. Petr. 1, 25

Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.

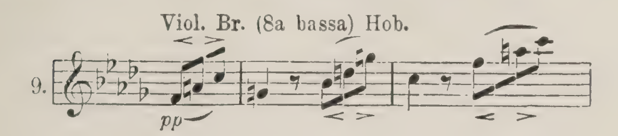
Jesaia 35, 0

Die Erlöseten des Herrn
werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.
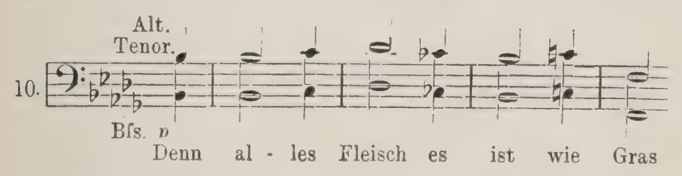
Im zweiten Satze, dessen Grundstimmung, entsprechend der Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen, eine sehr düstere und schwermütige ist, finden wir ein voll besetztes Orchester mit kleiner Flöte, Posaunen, Tuba und Harfe. Als eine besondere Eigentümlichkeit der Instrumentierung ist auch hier eine häufigere Zwei- und Dreiteilung der Violinen und Bratschen zu erwähnen. Im Charakter eines Trauermarsches hebt der Satz an, langsam, mit gedämpften Violinen, in feierlichem Pianissimo:
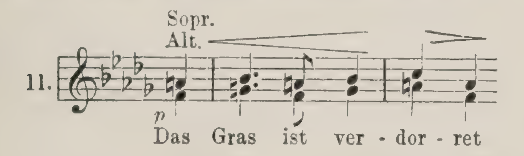


Eine aufstrebende Figur im Nachsatze sucht die schwüle Stimmung vergeblich zu bannen;



Zu der notengetreuen Wiederholung des ganzen Sätzchens fällt nun der Chor mit schauerlich einschneidendem Unisono (ohne Sopran) in monotonem Rhythmus ein:
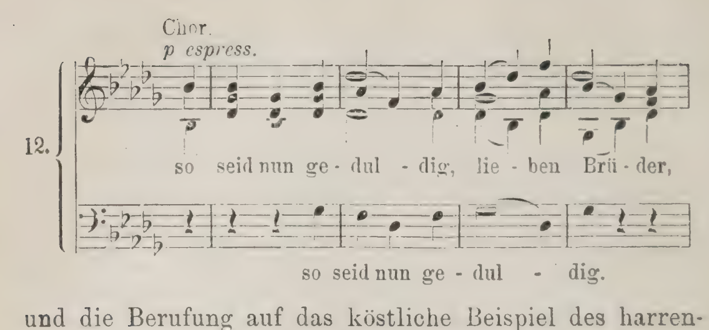


Erst im Nachsatze erscheint der Sopran und bringt mit seinen sanft klagenden Tönen, begleitet vom Motiv Fig. 9 eine etwas mildere Stimmung hervor:

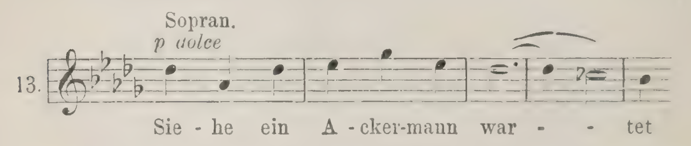


Jetzt setzt das Orchester, immer noch im Pianissimo, mit dem Hauptmotiv (Fig. 8) in Dur ein, steigert dasselbe durch Berührung verschiedener Harmonien in gewaltigem Crescendo bis zum Fortissimo, auf welches der Chor einfällt und mit voller Kraft seinen erschütternden Grabgesang wiederholt.

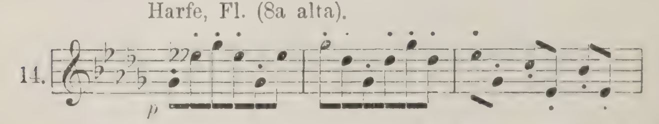
An den ins Pianissimo zurücksinkenden Nachsatz schliefst sich in freundlichem Ges-dur die im zweiten Absatz des Textes ausgesprochene Mahnung zur Geduld:



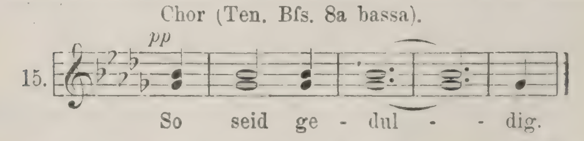
und die Berufung auf das köstliche Beispiel des harrenden Ackermannes:



Von prächtiger Wirkung ist die zu dem Nachsatze: „und ist geduldig darüber" eintretende, bei ihrer Steigerung durch scharfes Staccato den Eindruck sanft rauschenden Regens hervorrufende Figur der durch die Flöte verstärkten Harfe:

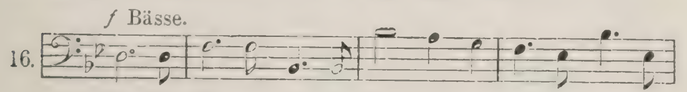


Die zum Schlusse wiederholte Mahnung zur Geduld:

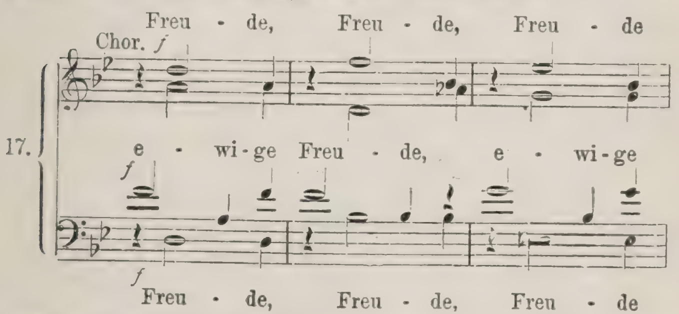


welches Motiv vom Horne bedeutungsvoll nachgeahmt wird, leitet in die Wiederholung des ganzen Hauptsatzes (in B-moll) zurück.
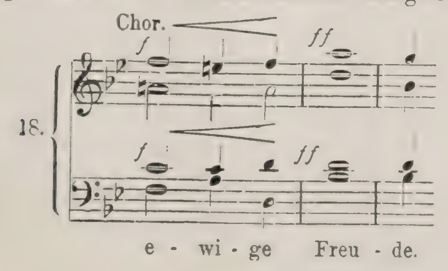
Mächtige Posaunenstöfse reifsen uns gewaltsam aus der durch die düstere Tragik des Hauptsatzes erzeugten melancholischen Stimmung. Erregt schwirren die Violinen empor und die Bässe bewegen sich eilfertig in grofsen Schritten. Nicht alles ist vergänglich: „des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.“ Jauchzend, in hinreifsendem Rhythmus setzen die Bässe ein:



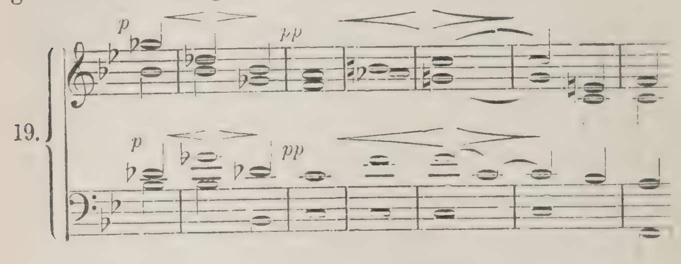
Das Entzücken und der Jubel über die ewige Freude, welche uns zu Teil werden soll, findet ihren Ausdruck in den langgezogenen Synkopen der übrigen Chorstimmen gegen die ruhige Siegesgewifsheit des Tenors:



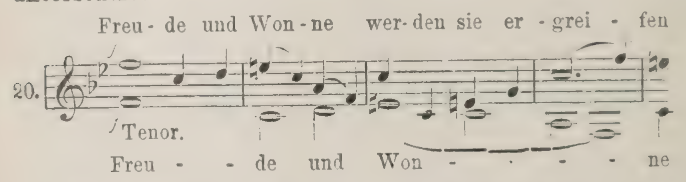
und steigert sich schliefslich zu einem einzigen Jubelschrei:
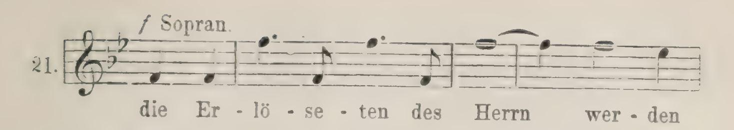


Köstlich wirkt das hierauf schnell ins zarteste Pianissimo zurücksinkende Sätzchen mit seinen von sanft wiegenden Figuren der Blasinstrumente begleiteten langgedehnten Gesangstönen:



Doch schnell eilen die Violinen wieder in ihre höchste Lage hinauf, und in dem strahlenden Glanze, der ihnen entströmt, setzen der Sopran und Tenor gleichzeitig, aber in verschiedenem Zeitmaſse mit ein und demselben Thema ein, von den Hoboen und Hörnern unterstützt:



Die Erinnerung an den Schmerz, das wonnige Gefühl der Gewiſsheit, daſs alles Seufzen „wird weg müssen“ alles das wechselt mit Ausbrüchen seligsten Jubels fast unvermittelt, sich überstürzend, ab. Jetzt taucht überall in den Bläsern das frohlockende Motiv Fig. 16 auf, sich allmählich bis zum Fortissimo erhitzend, worauf der Chor wieder mit demselben packenden Motiv in sehr enger Nachahmung aller vier Stimmen einsetzt. Von gewaltiger Wirkung sind die jetzt folgenden himmelstürmenden Oktavsprünge:



und der sich anschliefsende, nicht endenwollende Jubel, der uns in einen wahren Taumel versetzt und sich wieder zu jenem gewaltigen Freudenschrei erhebt, aus dem sich wie das erste Mal jenes ins Pianissimo zurücksinkende, verhaltenes Entzücken atmende Sätzchen (Fig. 19), anschliefst. Atemlos und wie betäubt gelangen jetzt in langen Zwischenräumen die verschiedenen Stimmen nur vereinzelt zum Vortrage eines kurzen Sätzchens, gewissermafsen im Gefühl der Ohnmacht, den verheifsenen unaussprechlichen Wonnen Ausdruck verleihen oder sie sich nur vorstellen zu wollen; bald jedoch sammeln sie sich wieder, und in voller Zuversicht und ruhiger Gewifsheit klingt der Satz aus.

III

Psalm 39, 5

Herr, lehre doch mich,
dafs ein Ende mit mir haben mufs,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon mufs.

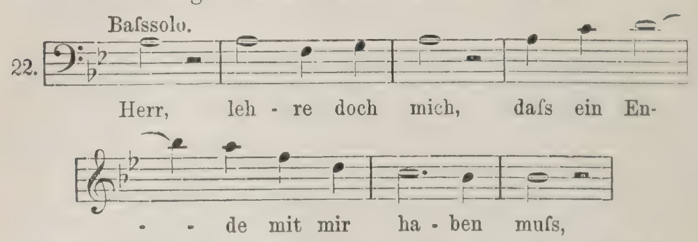
Psalm 39, 6–8

Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.
Ach wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wefs soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.

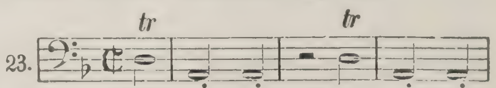
Weisheit Salomonis 3, 1

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.
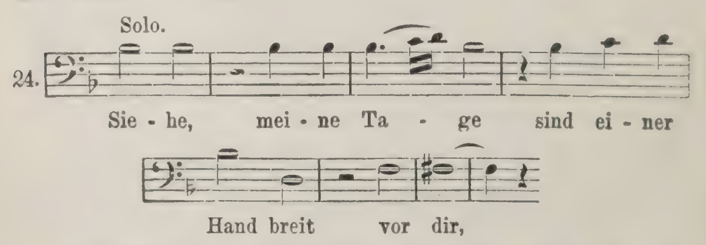
Ergreifend wirkt nach dem Jubel und Freudentaumel des zweiten Satzes das herzliche Flehen des Bafssolos um Erleuchtung in dem Dunkel dieser Welt:
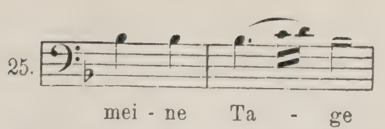


Auch hier zu Anfang finden wir wieder die mehrfache Teilung der tiefen Geigeninstrumente, die der Begleitung ein so herbes Gepräge verleiht. Zwei tiefe Hörner mischen sich mahnend ein; das unruhig rollende Paukenmotiv drückt Beklemmung aus:
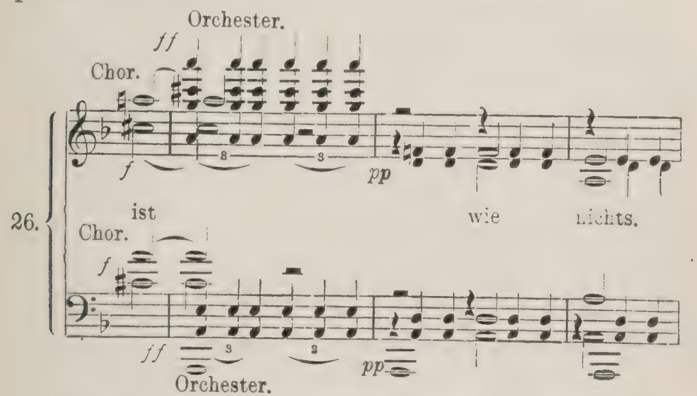


Mit angstvollem Zagen wiederholt der Chor den von der Solostimme vorgetragenen Bittgesang. Wieder hebt die Solostimme an:



Der Chor wiederholt und erweitert den Satz, der in der Erkenntnis der Ohnmacht, der gänzlichen Nichtigkeit des Menschenlebens, die sich schon in jener, stets auf die Worte „mein Leben“ und „meine Tage“ eintretenden, kurz aufzuckenden Figur:
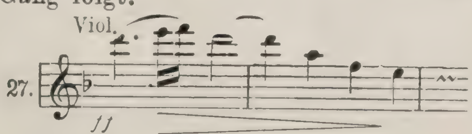


ausspricht, schliefslich in einem gewaltigen Absturz aus dem stärksten Fortissimo in das leere Nichts einer Pause mit folgendem demütigen Pianissimo seinen Gipfelpunkt erreicht:



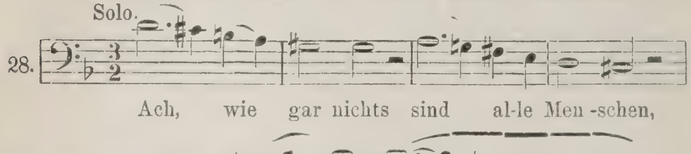
Unter dumpfem Paukenwirbel und dem Pizzicato der Streicher wiederholt die Bafsstimme den Anfang des Textes, wobei jedoch das Grauen vor dem Tode, vor seiner Unabwendbarkeit mehr in den Vordergrund tritt, bis es in angstvollem Aufschrei des Chores zum Ausbruch gelangt.

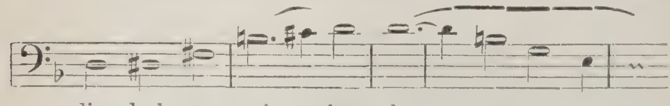
Während der Chor in schwachen Tönen verhallt, setzen die Violinen in völliger Zerknirschung mit dem schmerzlich zuckenden Motive Fig. 25 fortissimo ein, dem ein in die Tiefe hinabsteigender, Entsagung andeutender Gang folgt:



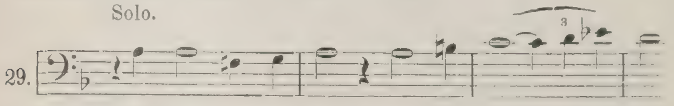
Bei der Versetzung des ganzen Motives in tiefere Oktaven tritt allmählich Beruhigung ein; der heftige Schmerz scheint gemildert und endlich ganz gelöst zu sein.

Jetzt tritt der Baſs mit einem neuen Satze auf:

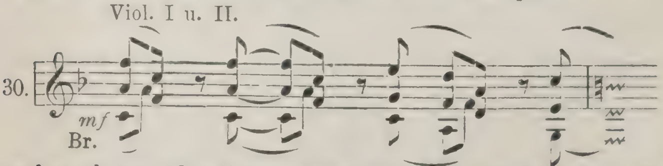




der nur von dem ausdrucksvollem Gesange der Bläser begleitet ist. In dieser Begleitung taucht wiederholt das weltschmerzlich entsagende Motiv Fig. 27 auf. Die in Synkopen niedersteigende Schluſsfigur der Singstimme wird von den Violinen wiederholt, worauf die Stimme des Psalmisten fortfährt in der Betrachtung der Vergeblichkeit alles menschlichen Thuns:

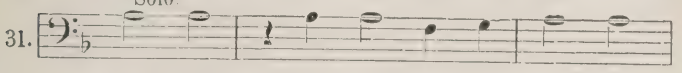


Auch hier fällt der Chor mit Text und Melodie der Baſsstimme (Fig. 28) ein, wiederholt indessen nur den ersten Teil des Satzes, von einer unruhig bewegten Figur in den Violinen und Bratschen umspielt:

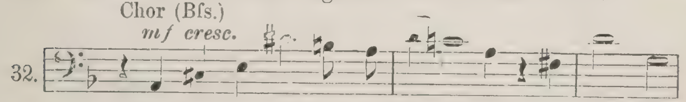


während jetzt die Bässe das Motiv Fig. 27 bringen. Der Schluſs wird diesmal von den Bläsern aufgegriffen und

wiederholt, worauf die Solostimme, von einer neuen, ungeduldig drängenden Figur in den Violinen begleitet, mit der Frage:
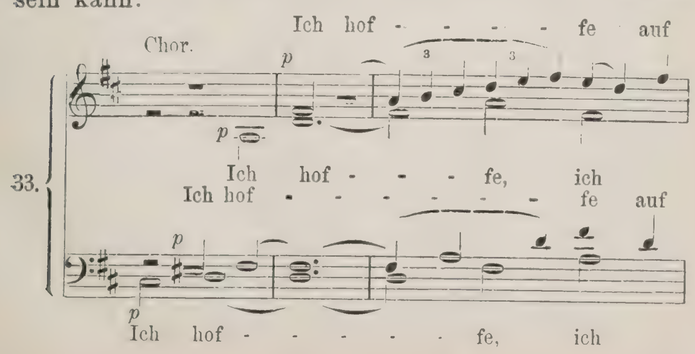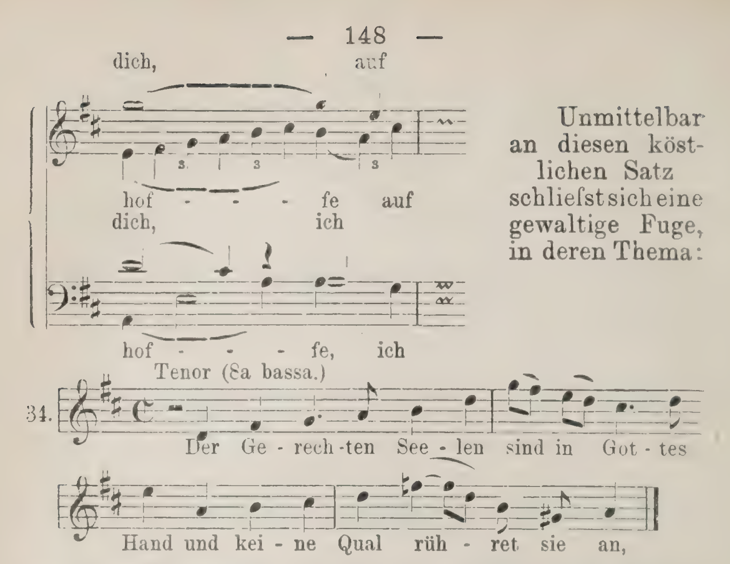


zum letzten Male sich vernehmen läſst, welche Frage vom Basse des Chores ungestüm wiederholt wird:



Dies Motiv wird nach und nach auch von den übrigen Stimmen aufgegriffen und im Verein mit dem eindringlichen Motiv Fig. 31 zu einem Fugato von beinahe wildem Ausdrucke ausgesponnen, in welchem Angst und Sorge um die verheiſsenen Güter durchblicken. Immer dringlicher wird die Frage, bis sie sich zum angstvoll ausgestoſsenen Schrei steigert: da strömt es in den Bläsern wie ein erquickender Regen herab, der die verschmachtende Seele neu belebt und dem aufgeregten Gemüte Trost spendet.

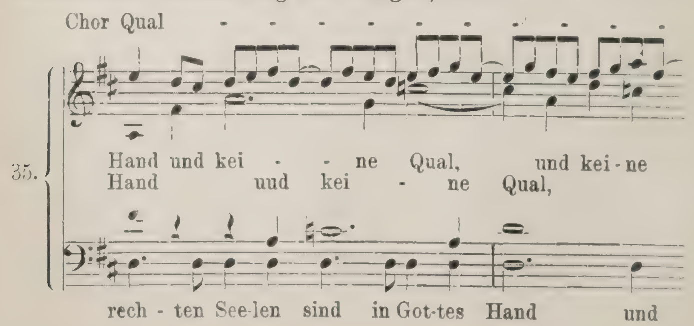
Es folgt nun ein Satz von überquellender Empfindung und Pracht der Stimmführung, wie er nur der Ausdruck eines hingebenden, vertrauensvollen Gemütes sein kann:
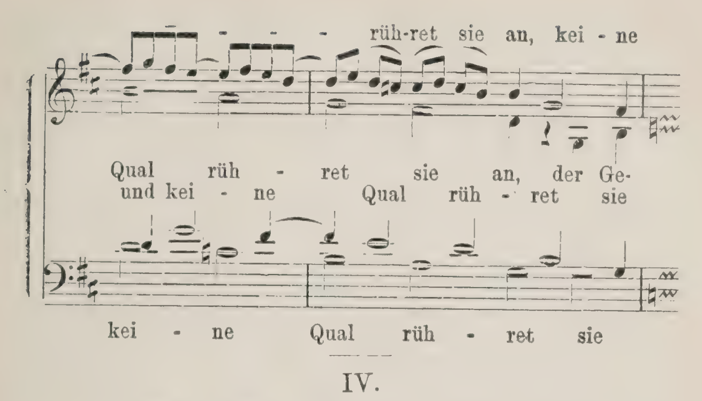




Unmittelbar an diesen köstlichen Satz schliefst sich eine gewaltige Fuge, in deren Thema: sich feste Zuversicht und ein unerschütterlicher Glaube ausspricht, der in dem durch die ganze Fuge klingenden, von den Bässen, Posaunen und Pauken gehaltenen grofsartigen Orgelpunkt auf D gewissermafsen seinen Stützpunkt findet.

Trotz der Beschränkung im Gebrauch der Harmonien, welche sich der Komponist durch Festhaltung dieses Orgelpunktes auferlegt, weifs er doch die Stimmen, besonders in den schönen Zwischensätzen, zu freiester melodischer Entfaltung zu bringen, z. B.





IV.
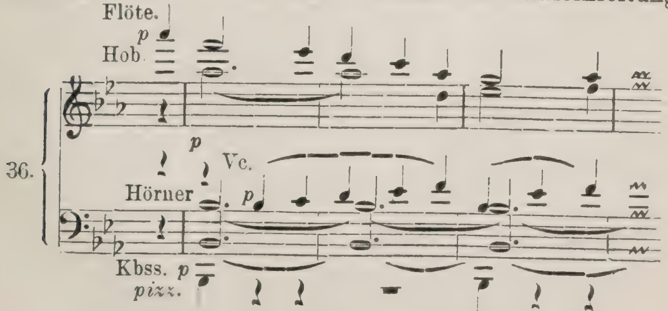
Psalm 84, 2f.

Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlanget und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
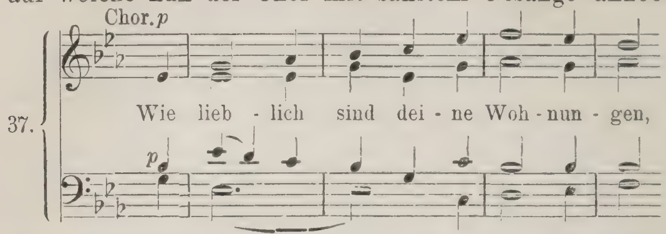
Psalm 84, 5

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.
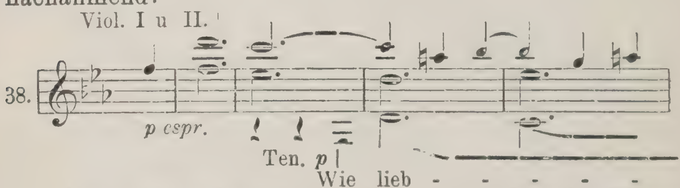
Aufser dem Streicherchor und den Holzbläsern weist das Orchester nur noch zwei Hörner in diesem von lieblicher Anmut beseelten Satze auf. Von wie köstlichem Wohllaut ist schon die kurze Instrumentaleinleitung:



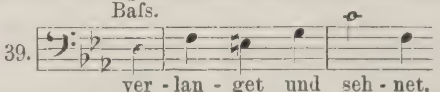
auf welche nun der Chor mit sanftem Gesange anhebt:
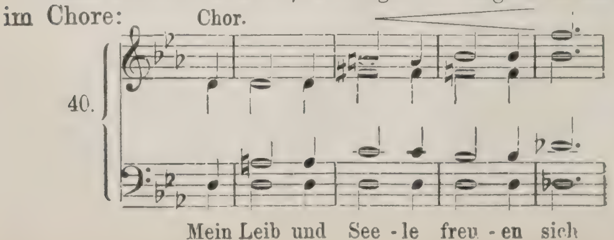


zart umspielt von den Violinen. Die Flöten und Hoboen greifen den anmutig aufsteigenden Melodiegang auf, von dem mit einem Nachsatze einfallenden Chore wieder abgelöst. Mit einer neuen ausdrucksvollen Weise setzen die Violinen ein, in die der Tenor einfällt, sie kanonisch nachahmend:



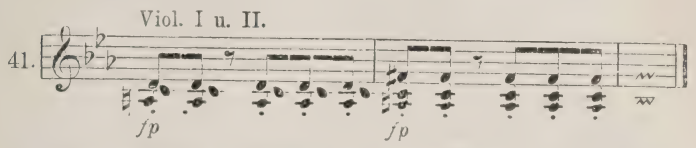
Auch die Baſsstimme stimmt nun dieselbe Weise an, die diesmal vom Sopran beantwortet wird. Das sehnsüchtige Verlangen nach den Vorhöfen des Herrn findet in einem mächtig empordrängenden, die Stimmen der Reihe nach ergreifenden Motive Ausdruck:
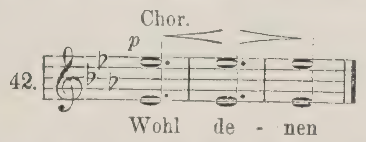


Ein herzerhebender, freudiger Gesang erschallt jetzt im Chore:



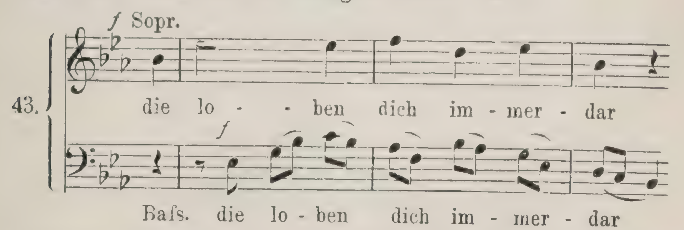
von den Violinen in frohlockendem, tanzartigem Rhythmus begleitet.
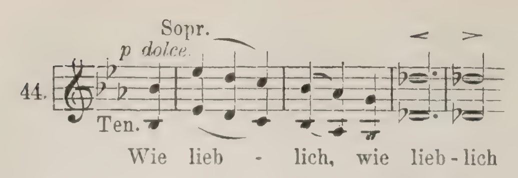


Die anmutige Einleitung der Flöten und Hoboen führt uns wieder in den Anfang zurück. Doch statt der kanonischen Nachahmung des Motives Fig. 38 setzt der Chor mit langgehaltenen Tönen ein, diejenigen begrüſsend, die im Hause des Herrn wohnen:



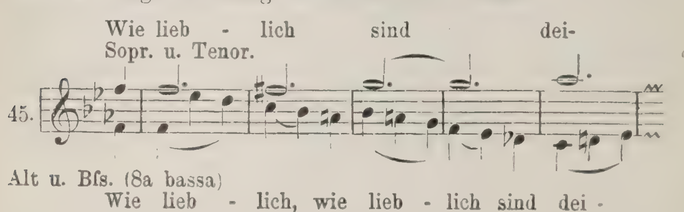
Jetzt erst ertönt wieder das ein wenig veränderte Motiv Fig. 38 zu dem Texte: „die in deinem Hause wohnen". Auf die Worte: „die loben dich immerdar" setzt ein neues zweistimmiges Motiv ein:



das von den Violinen mit fröhlich hämmerndem Staccato begleitet wird. Das Wort „immerdar" findet beim letzten Male noch eine besonders schöne musikalische Wiedergabe in den sanft verhallenden Accorden, die von einer in pizzicato den Bratschen und Violinen auf- und absteigenden Figur begleitet werden. Wieder erklingt jetzt die zarte Einleitung, worauf ein kurzer Anhang auf die Anfangsworte des Textes folgt:



Dieses erst vom Sopran und Tenor in Oktavverdoppelung vorgetragene Sätzchen wird in gleicher Weise von Alt und Baſs beantwortet, worauf in derselben eigenartigen Stimmenkombination ein weit ausholender zweistimmiger Gesang den Satz beschlieſst:
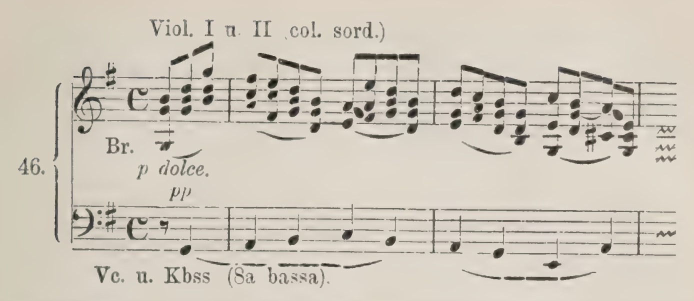


V.

Joh. 16, 22 { Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wieder sehen
und euer Herz soll sich freuen
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.
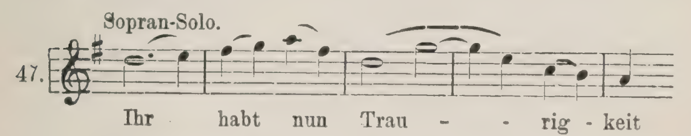
Sirach 51, 35 { Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe groſsen Trost funden.

Jesaia 66, 13 { Ich will euch trösten
wie Einen seine Mutter tröstet.

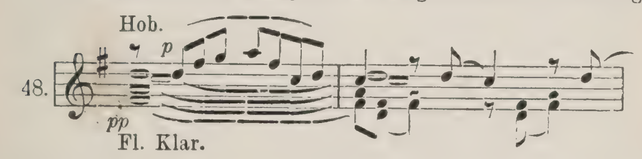
In diesem Satze finden wir dieselbe Zusammenstellung der Instrumente wie in dem vorhergehenden; er ähnelt ihm auch in der Stimmung. Wie überaus zart schmeicheln die Streichinstrumente in der Einleitung:
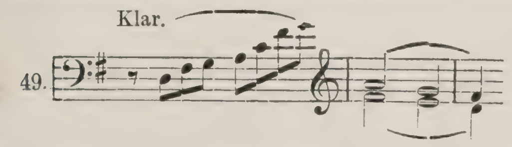


auf dessen Schlufstakt das Sopran-Solo ernst, aber mild tröstend anhebt:



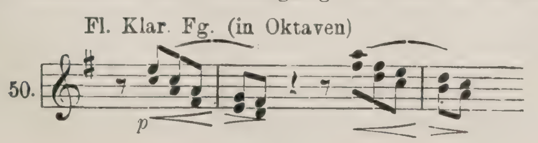
Wie weich und innig ist die begleitende Hoboenfigur:



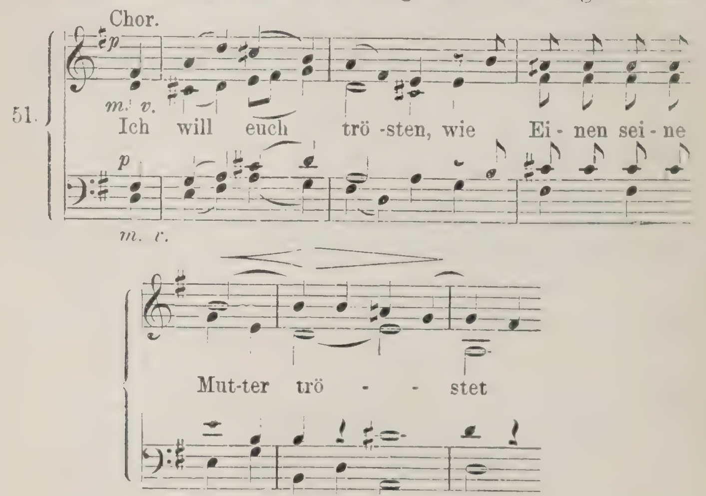
und weiterhin der sanft ansteigende Gang der Klarinetten:



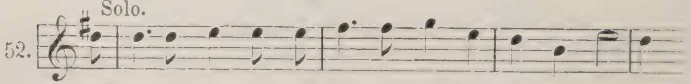
wie liebkosend die Terzengänge in den Holzbläsern:



wie trostvoll die auf die einleitende Melodie gesungenen Worte: „ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen!“ Wahrhaft rührenden musikalischen Ausdruck hat die kindliche und zugleich erhabene Idee, den Trost, den eine Mutter ihrem Kinde spendet, als den schönsten zu preisen, in folgenden Tönen gefunden:

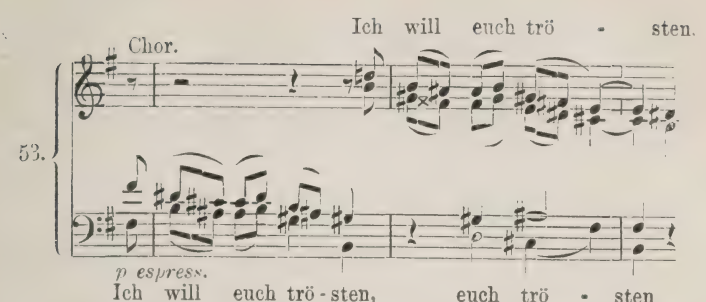


Die Holzbläser umspielen schmeichelnd diesen herzerquickenden Gesang, während die Solostimme gleichzeitig die frohe Botschaft verkündet:



Im zartesten, wie im Einschlummern verklingenden Pianissimo wiederholt der Chor seinen Gesang.

Wieder hebt die Solostimme erzählend an, den grofsen Trost preisend, den sie gefunden. Mit unbeschreiblich zartem Ausdruck singt der Chor wie in seligem Traume:
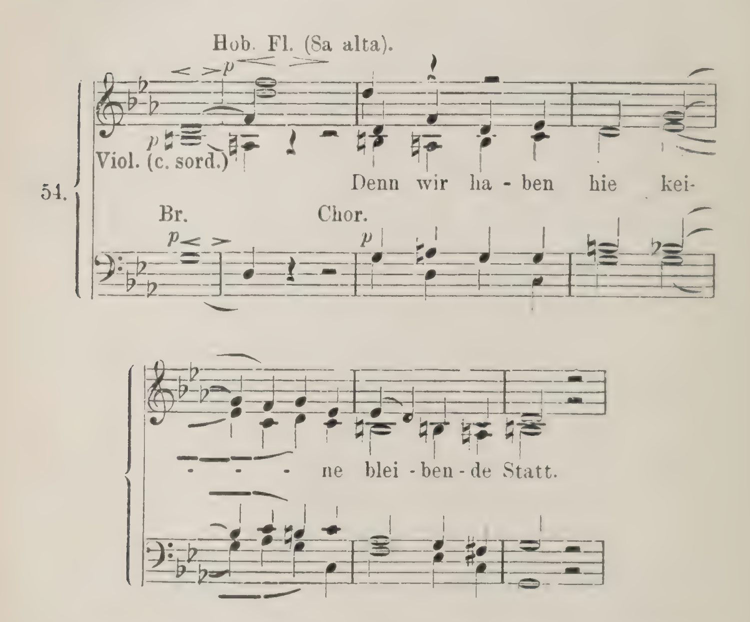


Nochmals wiederholt sich dieser Wechselgesang, worauf der erste Teil des Textes in einer Art Anhang von neuem auftritt. In sinniger Weise treffen am Schlusse des Satzes die Worte: „wiedersehn" der Solostimme und „trösten" des Chores zusammen.

VI.

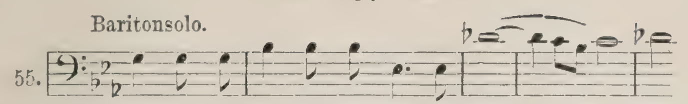
Hebr. 13, 14	Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.
1. Korinth. 15, 51/55	Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune: Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?
Offenbar. Johannis 4, 11	Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Fremdartig berühren uns schon die einleitenden Akkorde dieses grofs angelegten Satzes, der uns die Schrecken des Weltgerichtes malt. Haltlos sich hin und her wendend, geben sie der Idee des Textes entsprechenden Ausdruck:



Schön und bedeutungsvoll ist auch der Gegensatz zwischen der kühn und zuversichtlich in Dur sich erhebenden Melodik des Wortes: „zukünftige“ und der verzagend im Pianissimo und Moll antwortenden Figur zu den Worten „suchen wir“. Nach einander setzen die Stimmen nochmals mit dem schwankenden Motive 54 ein.
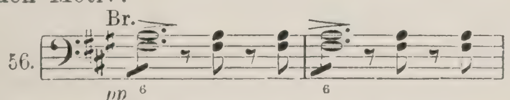
Plötzlich ertönt eine einzelne Bafsstimme, welche auf einer melodischen Figur, die an das Motiv Fig. 16 (im zweiten Satz) erinnert, prophetisch anhebt:
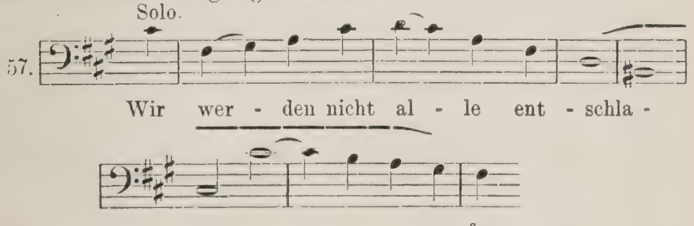


Sie - he, ich sa - ge euch ein Ge - heim - nis.

Die letzte, geheimnisvoll nach Des-dur schliefsende Harmoniewendung erscheint wie von mattem überirdischen Glanze erhellt.

In feierlichem Pianissimo beginnen die Violinen zu schwirren; die Bratschen setzen mit dem schauerlich bebenden Motiv:



zu der Verkündigung der Bafsstimme:



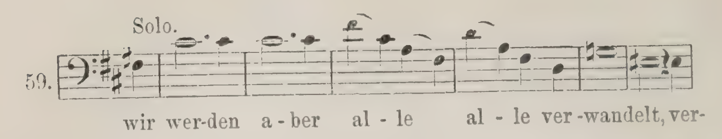
ein, auf deren letztem Worte „entschlafen" die Hoboen und Klarinetten in angstvoll sich windender Figur zu klagen beginnen.

Holzbl. u. Horn.

58.
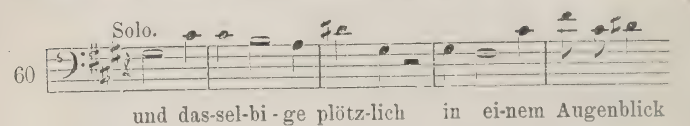
pp

Jetzt stimmt der Chor auf den Tönen der Bratsche einen Gesang wie von jenseits des Grabes an, die Worte des Vorsängers wiederholend. Die Streichinstrumente übernehmen das Motiv Fig. 57 und sämtliche Bläser fallen mit der ängstlich klagenden Figur 58 ein. Zu den ferneren Worten des Propheten:

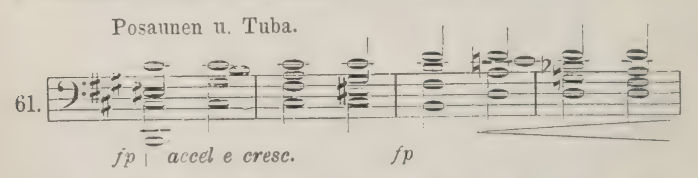


lassen die Bratschen wieder ihren drohend pochenden Rhythmus vernehmen; auch das klagende Motiv der Bläser fällt auf das letzte Texteswort wieder ein.
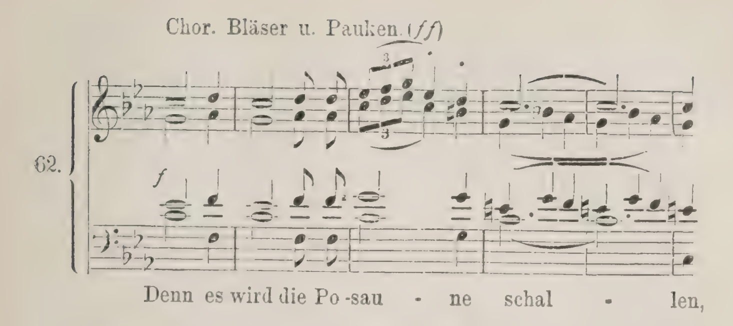
Nach Wiederholung des Satzes durch den Chor verkündet die Baſsstimme unter dem beängstigend anwachsenden Schwirren der Bratschen und dem in doppelt schnellere Bewegung geratenen Motiv 57 der Violinen:



Das unheimlich mystische Zwielicht, welches schon die Tonart (Fis-moll) über den ganzen Wechselgesang zwischen Baſssolo und Chor geworfen, verlischt jetzt unter dem in dreimaligem, chromatisch ansteigendem Ansatze erschallenden und sich im Verein mit dem furchtbaren Unisonogesange des Chores zu gewaltigstem Fortissimo hindurchringenden Posaunenmotive:

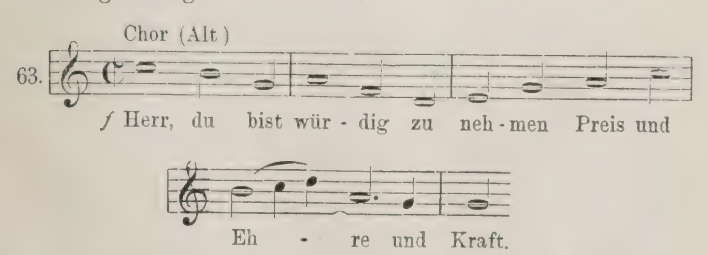


Entsetzt fahren die Violinen in die Höhe, um in gewaltiger Kadenz wieder in die Tiefe hinabzustürzen, und nun beginnt in dem nächtlichen Dunkel des C-moll ein gewaltiges Tosen im Unisono sämtlicher Streichinstrumente, als bebte die Erde unter unsern Füſsen, während das ganze übrige Orchester den Chor der Singstimmen verstärkt:
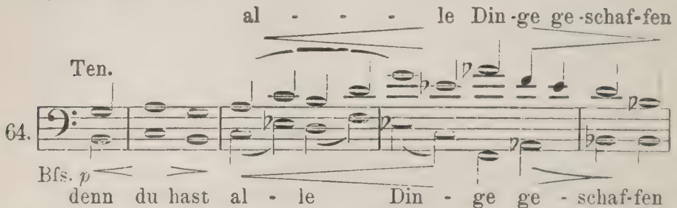


Da ertönt abermals die Stimme des Predigers, welcher auf derselben geheimnisvollen Harmoniewendung der Fig. 55 auf die Erfüllung des Wortes der Schrift hindeutet. Der Chor verkündet uns den Inhalt dieser Verheifsung: „der Tod ist verschlungen in den Sieg“ unter denselben Tönen, mit denen er uns die Schrecken des Weltgerichtes malte: der Weheruf der Gerichteten wird zum Jubelgesang der Geretteten. Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg! Immer höher steigen die jauchzenden Stimmen, bis sie in ein überwältigendes Triumphgeschrei übergehen.

Nun gelangt das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Herrn der Welten zum Durchbruch. In dem letzten, langgezogenen Siegesschrei setzt unmittelbar der Alt mit einem gewaltigen Thema ein:
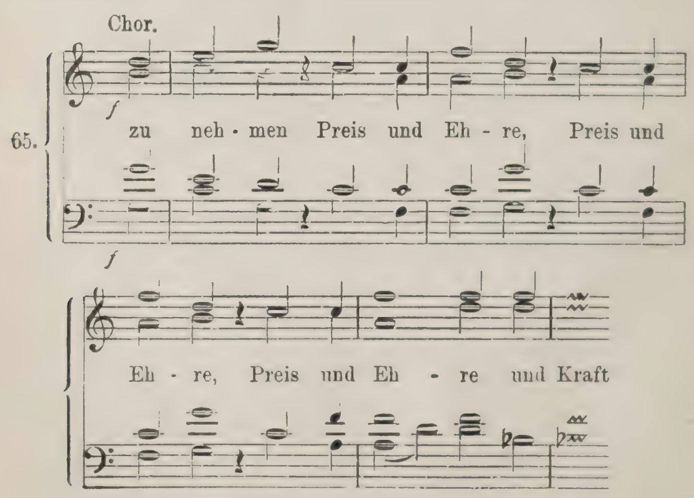


allmählich auch die übrigen Stimmen zur Dankbarkeit und Anbetung hinreifsend. Das Thema dient zum

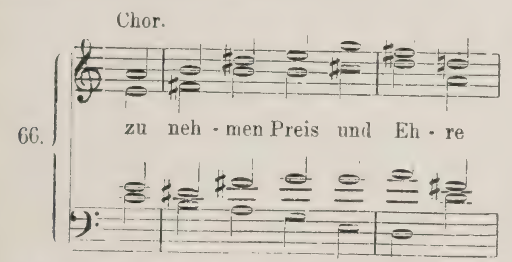
Ausbau einer breit angelegten, mächtigen Fuge, die den Satz würdig beschliefst. Unmittelbar an die erste Durchführung des Themas schliefst sich eine zweite, in welcher das Thema in Engführung erscheint, in der die Stimmen es sich gegenseitig entreifsen, wenn sie es erst zur Hälfte vorgetragen haben. Ein Zwischensatz mit neuem motivischen Material:



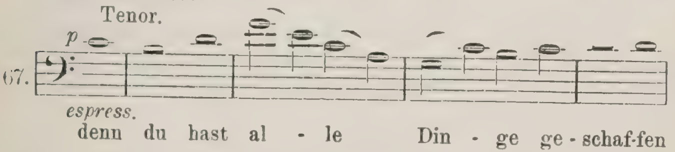
mündet sehr bald wieder in einen neuen Einsatz des Themas im Sopran, nach dessen Beantwortung durch den Bafs das Fugengewebe für einige Takte durch einen homophonen Zwischensatz von mächtig sich steigerndem rhythmischem Schwunge unterbrochen wird:



Nach abermaliger Vorführung des Themas durch den Baſs wird die zweite Hälfte desselben, ebenfalls in homophonem (d. h. die Hauptstimme akkordisch unterstützendem) Rhythmus weitergeführt:



Ein kurzes, aus demselben Motiv aufgebautes Fugato führt in eine neue Durchführung des Themas, in welcher die Einsätze der vier Stimmen in dem kurzen Abstande von nur einem Takte einander folgen. Das Schluſsmotiv führt hierauf zu einem breiten Ausströmen der Tonfluten auf einer Fermate, worauf im Tenor ein ganz neues Thema einsetzt:



das nach der Beantwortung durch den Sopran in sequenzartiger Steigerung wieder in eine enggefügte Durchführung des Hauptthemas ausläuft, dessen Fortspinnung in einer zweiten kraftvollen Fermate sich aufstaut.

Ein nochmaliges Auftreten des zweiten Themas (Fig. 67) nimmt einen ähnlichen Verlauf. Nach einer letzten Engführung des Hauptthemas, in welcher sich die Einsätze bis auf einen Halbtakt nahe rücken, klingt die Fuge, aus einem plötzlich eintretenden Piano kurz vor dem Schlusse sich mächtig wieder erhebend, in gewaltigen Akkorden kraftvoll aus.

VII.

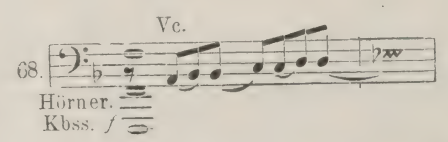
Offenbarung Johannis 14, 13

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an.
Ja, der Geist spricht, dafs sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

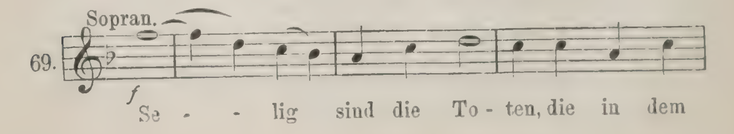
War in dem sechsten Satze die seelische Erregung aufs höchste gestiegen, so bietet uns der Schlufssatz ein Bild tiefsten Friedens. Die Schrecken des Todes verschwinden vor dem strahlenden Lichte der Verklärung, dessen sanften Abglanz wir in den Zügen der Entschlafenen lesen: sie ruhen von ihrer Arbeit aus.
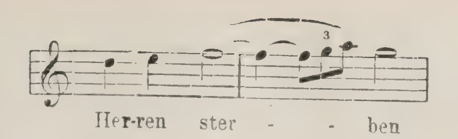
Diesen Gedanken musikalisch zum Ausdruck zu bringen, verwendet Brahms in diesem letzten Satze noch einmal den ganzen Reichtum seiner hohen Kunst. Derselbe kommt zwar nicht durch die mehr äufserlich wirkende kontrapunktische Gelehrsamkeit, sondern durch eine unbeschreibliche Zartheit der Melodik und tiefberührende Empfindung in der Harmonik zur Geltung.

Feierlich, an Bach'schen Styl gemahnend, steigt aus der Tiefe eine Figur herauf, die, von den Violinen nachgeahmt und weitergesponnen, dem ganzen ersten Teil ihr Gepräge verleiht:



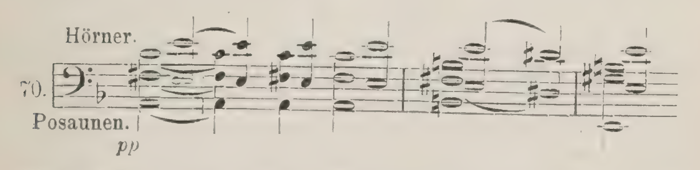
Im zweiten Takt setzt hierzu der Sopran mit breitem Gesange ein:
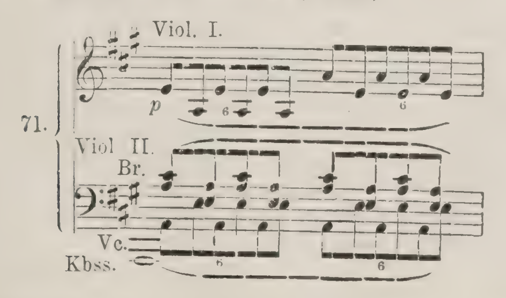




Der Bafs wiederholt den Gesang, worauf der ganze Chor eine neue, beseeligte Weise zu denselben Textworten anhebt, die in ihrem Fortgange Stellen von entzückender Schönheit aufweist. Leise sterben die sanften Töne dahin; ein Orchesternachspiel schliefst den Teil.
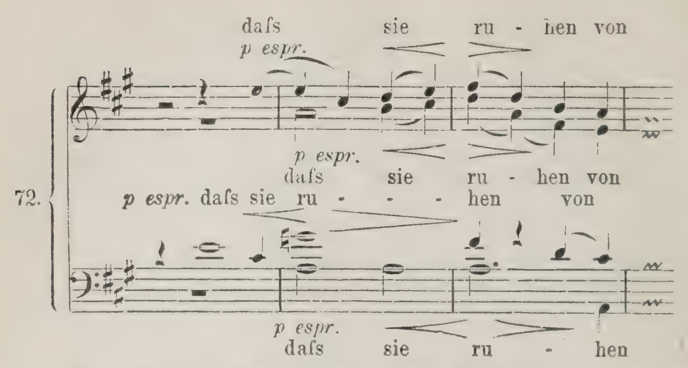
Jetzt vernehmen wir unter den weihevollen Klängen der Posaunen und Hörner:



im Unisono der tieferen Chorstimmen ein kurzes Sätzchen auf die Worte der Offenbarung: „Ja, der Geist spricht, dafs sie ruhen von ihrer Arbeit“ als Überleitung zu dem durch lebhaftere Bewegung in den Streichinstrumenten angeregten Mittelsatz (A-dur):



Auch hier verbinden sich die in ausdrucksvollster Melodik schmelzenden Stimmen zu einem Gewebe von köstlichem Wohlklange:



Es folgen einige Takte ohne Begleitung, worauf Chor und Orchester sich wieder vereinigen, um die zarte, friedenatmende Stimmung lang ausklingen zu lassen.

Noch einmal vernehmen wir jene schwachen Posaunenakkorde zu den Worten: „Ja, der Geist spricht,“ an die sich ein neues Sätzchen im Charakter und auf den Text des vorhergegangenen anschliefst.

Eine kurze Überleitung führt uns in den Hauptsatz (F-dur) zurück, welcher in ähnlicher Weise, wie das erste Mal, indessen gedrängter, verläuft und in einen Anhang übergeht, welcher am Schlusse den Charakter des ersten Satzes annimmt und mit der Seligpreisung, in die auch die weichen Töne der Harfe wieder einstimmen, in zartem Pianissimo ausklingt.

Hierdurch schliefst der Komponist die sieben Sätze seines Werkes zu einem Ringe, gewissermafsen zu einem Kranze zusammen, der bestimmt war, das Grab seiner Mutter zu schmücken, dessen unverwelkliche Blüten indessen mit ihrem Duft und ihrer milden Pracht viele Tausende erheben und erfreuen.

Carl Beyer.

Schicksalslied

von Friedrich Hölderlin.

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden selige Genieen!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidner Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahr'lang in's Ungewisse hinab.



Johannes Brahms,

Schicksalslied.

Für Chor und Orchester.

Op. 54.

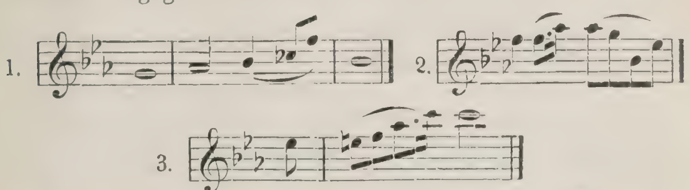
Besetzung: 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in Es, 2 Trompeten in C, 3 Posaunen, Pauken und Streicher nebst Chor: Sopran, Alt, Tenor und Bafs.

Das Schicksalslied gehört zu den herrlichsten und tiefsinnigsten Chorwerken unserer Zeit, zu den schönsten und musikalisch gehaltvollsten Kompositionen, die uns Brahms geschenkt hat. Friedrich Hölderlin, dessen Ideal ihm selbst unerreichbar blieb und den der Weltschmerz, Mensch bleiben zu müssen, wo man Gott sein möchte, verzehrte, stellt in seinem Gedicht der ungetrübten Ruhe und Heiterkeit der Götter den steten Kampf der sich im Dasein aufreibenden Menschen gegenüber, deren Sehnsucht nach einem harmonischen, durch die Schönheit befreiten Leben nie und nirgends gestillt wird. Ging doch der Dichter selbst an diesem Zwiespalt zu Grunde.

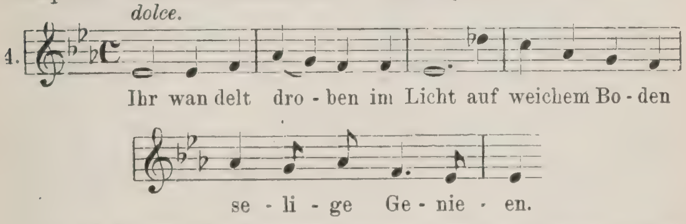
Ein genialer Gedanke war es von Brahms, diese stark aufeinander stofsenden Gegensätze zu versöhnen: er löst die niederdrückende, ungewisse, ruhelose Stimmung in freundliche, beseligende Harmonien auf. Und wie das Vorspiel in verklärten, gleichsam zum Licht aufstrebenden Klängen beginnt, so setzt Brahms nach dem bangenden Schlufs „ins Ungewisse hinab“, im hell strahlenden C-dur mit dem Vorspiel wieder ein. Ein verklärter Blick nach oben, in die Gefilde der Seligen.

Nach dem Vorspiel (Es-dur, $^{4}/_{4}$-Takt. Langsam und sehnsuchtsvoll), das in kurzen Zügen die heitere Ruhe der Götter, die droben im Licht schicksalslos atmen,
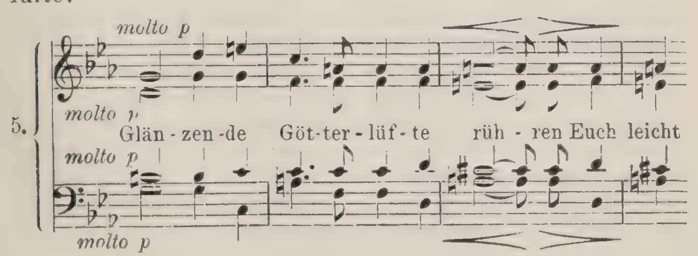
zu schildern versucht und in dem drei Motive zu unterscheiden sind, denen wir auch im ferneren Verlauf des Werkes begegnen:



setzt der Chor-Alt mit der träumerischen Weise — deren Anfangsmotiv bereits im Vorspiel enthalten ist — umspielt von einer lieblichen Triolenfigur in der Flöte ein:
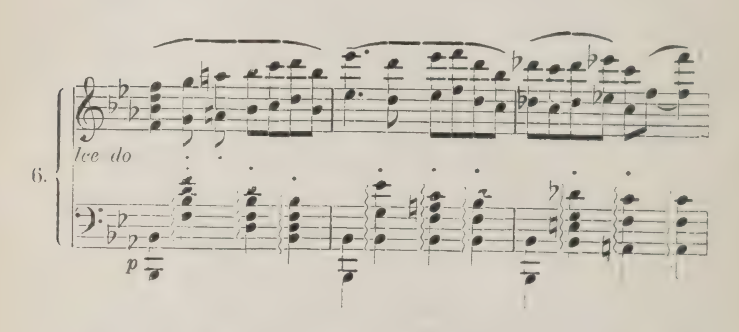


Die übrige Begleitung besteht aus der ersten Oboe und den Klarinetten, während das erste Es-Horn mit der Singstimme geht. Der Chor wiederholt vierstimmig die Weise, begleitet vom Streich-Quartett. Zu den feierlichen Harmonien bringen die Celli, dann auch die Bässe, ein rhythmisch lebendigeres Motiv. Die Stimmung wechselt plötzlich bei den Worten: „Glänzende Götterlüfte:“
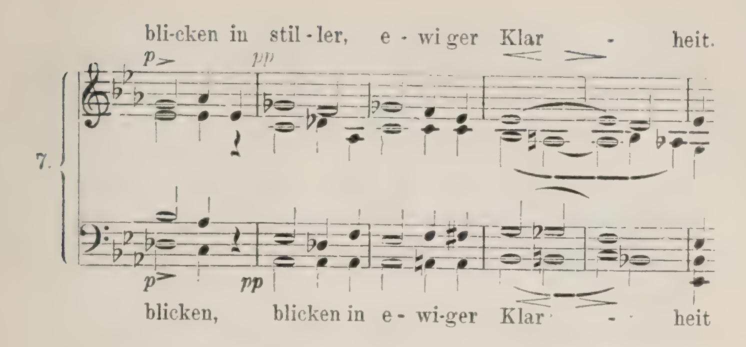


Dazu erklingen im Orchester sanft die Holzbläser und Posaunen, teilweise auch die Hörner und Trompeten, während Geigen, Bratschen und Celli nur pizzicato eingreifen.

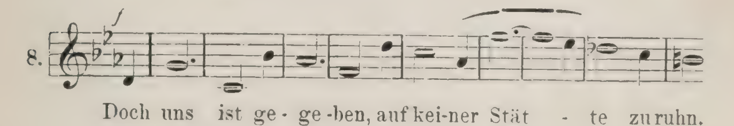
Die Stelle gegen Schlufs der ersten Strophe: „Wie die Finger der Künstlerin heilige Saiten,“ tritt aus dem Ganzen durch die harfenartige Begleitung der zweiten Geigen und Bratschen hervor, während die ersten Violinen zu dem in einfachen Harmonien gehaltenen Chorsatz die Melodie des Soprans umschreiben:
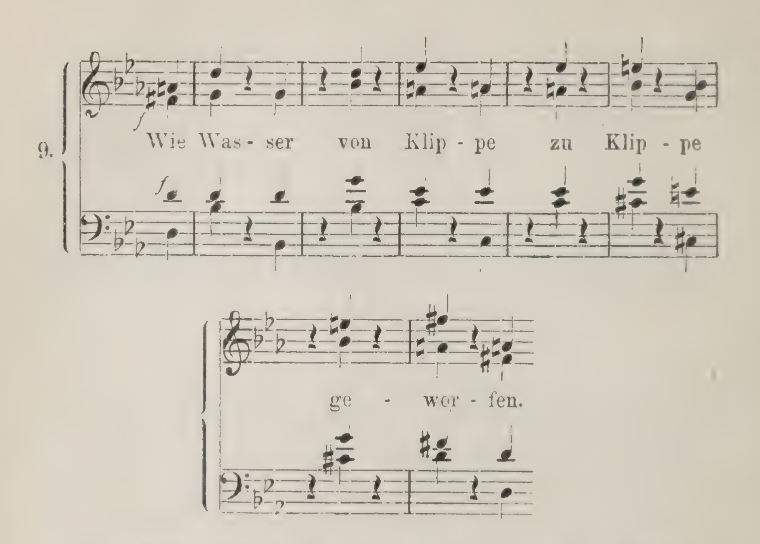


Von den übrigen Instrumenten beteiligen sich teilweise noch die Flöten, Klarinetten, das zweite Fagott und die Es-Hörner. Von schöner Wirkung ist das kleine Nachspiel, in dem zu den Flöten und Oboen — letztere nehmen hier das bereits erwähnte Triolenmotiv der Flöten auf — das erste Horn leise die erste Hälfte von No. 4 anstimmt. Posaunen und Hörner leiten dann in feierlichen Accorden zur zweiten Strophe: „Schicksallos wie der schlafende Säugling,“ über, die genau wie die erste beginnt und dann in freier Weise mit immer neuen motivischen Bildungen, auch im Orchester, weitergeführt wird. In der ersten Flöte und im ersten Horn treffen wir wieder die Figur No. 6, die dann vom Sopran aufgenommen wird. Wunderbar ist der Schlufs der zweiten Strophe, die a-capella-Stelle:



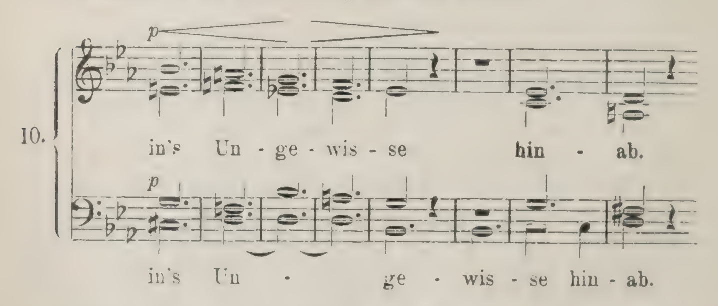
In den Geigen erscheint nunmehr das Motiv No. 3 zu den pianissimo-Klängen der Posaunen. In den friedlich verklingenden Es-dur-Accord hinein tönt plötzlich der dissonierende verminderte Dreiklang d-f-as (Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Posaunen nebst Pauke) leise grollend hinein. Es folgt das Allegro, 3/4-Takt. Zu den jäh auffahrenden Sechszehnteln — in den Celli und Bässen ist die Figur in Achteln gehalten — der Geigen und Bratschen, gesellen sich klagend die Hörner, Trompeten und Posaunen. Dann setzt der Chor unisono ein:



Zu der unruhig auf und niedersteigenden, im Allegro konsequent festgehaltenen Figur der Streicher, treten die Holzbläser, die zunächst im Einklang mit den Singstimmen gehen: dann Hörner und Posaunen. Die Steigerung wächst bis zu den Worten: „blindlings von einer Stunde zur anderen". Von hier an wird der Chor vierstimmig, und das ganze Orchester beteiligt sich. Die leidenschaftliche Unruhe wächst und die Singstimmen, wie atemlos, setzen ein:
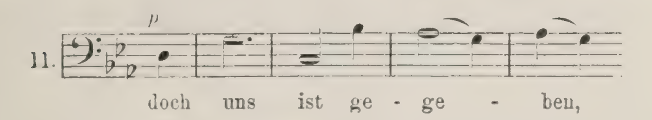


Sie vereinigen sich dann wieder bei den Worten: „Jahr'lang in's Ungewisse hinab" zu düsteren Harmonien. Nochmals setzt das Orchester leidenschaftlich ein, dann folgt die ergreifende Stelle:



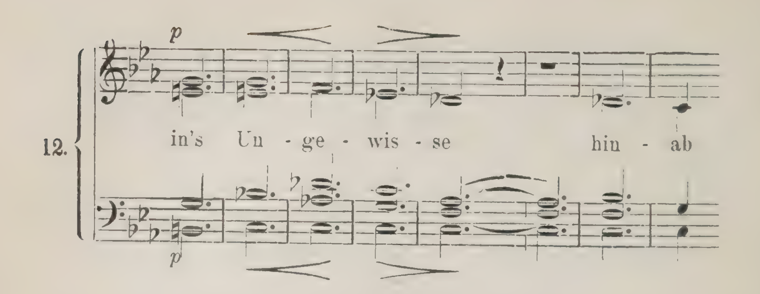
pianissimo von den Geigen und Bratschen begleitet, die Bässe das tiefe d als Orgelpunkt festhaltend, während in den Celli leise die bereits erwähnte lebhafte Figur nachklingt.

Immer neue Steigerungen und musikalische Ausdrucksformen findet Brahms für die erschütternde Klage, die sich in der dritten Strophe ausspricht. Zunächst setzen die Stimmen, nach einer kleinen Überleitung das Orchester, nacheinander ein. Zuerst der Baſs mit dem Motiv:



das nun der Tenor aufgreift, worauf sich die Stimmen zu langegezogenen Harmonien pianissimo vereinigen. Nach dem schmerzbewegten „zu ruh'n", nimmt der Alt Motiv 11 auf, dem Tenor und Baſs folgen. Vom Einsatz des Soprans an wird der Satz wieder homophon. Der Chor schlieſst leise, gleichsam resigniert mit den Worten „zu ruhn"; die Klage scheint zu verstummen. Da ertönt unisono und piano, durch Pausen unterbrochen, stockend, wie ein leiser Wehelaut: „Doch uns", zu der bereits erwähnten, in die Höhe steigenden, doch dieses Mal in Viertelnoten erscheinenden Figur, die von zwei Geigen und zwei Bratschen ausgeführt wird, während Celli und Bässe langsam abwärts steigen und die Pauke ppp ihr d wirbelt. Eine öde Stille umgibt uns, eine Einsamkeit voll Grauen.

Darauf wiederholt der Chor, nur dieses Mal piano einsetzend und dann immer mehr anwachsend, den ersten Teil des Allegro: „Doch uns ist gegeben u. s. w. Die Steigerung wächst bis zu der überwältigenden, genial behandelten Stelle: „Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen". Bei dem erschütternden Aufschrei: „Jahr`lang" erreicht sie ihren Höhepunkt. Einen schaurig düsteren Gegensatz bildet dazu die Stelle: „in's Ungewisse hinab", die wiederholt wird und an deren Schluſs:



nur noch einzelne Stimmen im Orchester erscheinen. Sie verhallen; das feste Fundament bilden nur noch das einsame Cello und die Pauke auf dem wie verlorenen C. Nochmals setzen Sopran und Tenor unisono ein: „in's Ungewisse hinab", dann Alt und Baſs. Die ganze Episode baut sich auf einem 54 Takte langen Orgelpunkt von C auf. Dann folgt der dem Vorspiel analoge, nur instrumental anders ausgeführte Orchester-Epilog in C-dur.

Ein verklärender Schimmer umgibt die Anfangsstelle, wo die Solo-Flöte mit Motiv 1 einsetzt. Alle Dissonanzen des Lebens lösen sich friedlich auf und so führt uns das Nachspiel in jene von der Menschenseele erhofften Gefilde, wo die Himmlischen atmen und die seligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit. Wenn Brahms nur diese eine Schöpfung uns geschenkt hätte, sie allein würde genügen, ihn den besten Meistern anzureihen.

Prof. J. Sittard.

Gesang der Parzen

aus „Jphigenie“ von Goethe.

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen
Und können sie brauchen
Wie's ihnen gefällt

Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische

Erhebet ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet,
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes

Sie aber sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber!

Aus Schlünden der Tiefe
Dampft Ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu seh'n.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen,
Der Alte, die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt

Johannes Brahms,

Gesang der Parzen.

Für sechsstimmigen Chor und Orchester.

Op. 89.

Orchester-Besetzung: 2 Flöten. 2 Hoboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, Kontra-Fagott, 2 Hörner in D, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in D, Alt-, Tenor- und Baſs-Posaune, Baſs-Tuba, Pauken und Streicher.

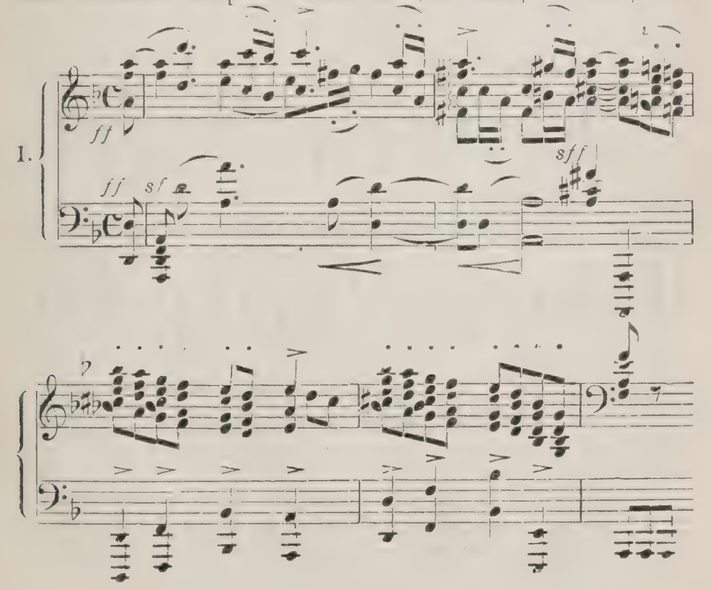
Der Gesang der Parzen, Goethe's Jphigenie entnommen, ist ein Seitenstück zum Schicksalslied, nur fehlt ihm das versöhnende Moment. Es ist eine ernste, herbe Komposition, dem Gedicht entsprechend, das von dem kalten Neid, dem grausamen Sinn der Götter erzählt. Erst gegen den Schluſs gibt Brahms der düsteren Stimmung einen helleren, freundlicheren Ton, der sich freilich mit dem Sinn der Worte nicht recht vereinigen läſst, da diese den erbarmungslosen Sinn der Götter erst recht charakterisieren. Wir meinen die Stelle: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern, und meiden, im Enkel die ehmals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn zu seh'n."

Man hat diese Stelle schon oft zu deuten und die Brahms'schen Intentionen durch geistreichelnde Hypothesen zu erklären versucht. Wir glauben, daſs es dem Komponisten in erster Linie darum zu thun war, einen Gegensatz zu der ernsten, von den tiefsten Klagelauten durchzitterten Stimmung zu schaffen, ihn also vielleicht weniger ein poetisches als ein musikalisches Motiv dazu veranlaſste. Übrigens läſst Brahms die Komposition nicht freundlich ausklingen; am Schluſs stellt sich der tragische Grundton wieder ein.
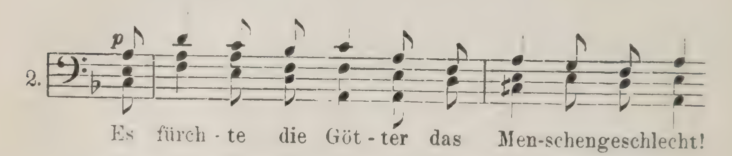
Der Gesang der Parzen gehört wie das Schicksalslied zu den bedeutendsten Chorwerken von Brahms. Die Komposition ist für Sopran, ersten und zweiten Alt, Tenor,

ersten und zweiten Bafs geschrieben. Durch diese Zusammenstellung an sich schon erhält der Klang einen düsteren Zug, sie ermöglicht überhaupt charakteristische Farbenmischungen. In diesem Werk wie im Schicksalslied wiegt die homophone Schreibweise vor, die Polyphonie beschränkt sich auf einfache Nachahmungen. Um so bewundernswürdiger zeigt sich Brahms in dieser Schöpfung wieder als Harmoniker, der durch ganz neue Kombinationen überrascht. Der Gesang der Parzen ist aber auch wieder ein neuer Beweis von der Fähigkeit des Komponisten, sich mit ganzer Seele in den Geist einer Dichtung zu versenken und die poetische Stimmung klar und eindringlich widerzuspiegeln.

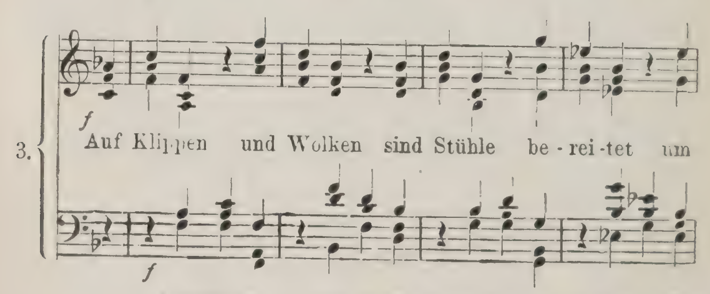
Mit dem von schneidendem Weh erfüllten Hauptmotiv, das der ganzen Komposition die prägnante Physiognomie verleiht, setzt sofort das volle Orchester in dem kurzen Vorspiel: Maestoso, D-moll, 4/4-Takt, ein:



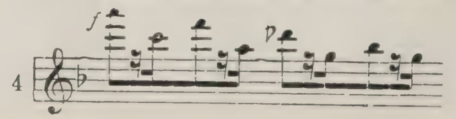
Der dreistimmige Männerchor beginnt leise mit der wehmutsvollen Klage, deren Motiv den ersten Takten aus No. 1 entnommen ist:
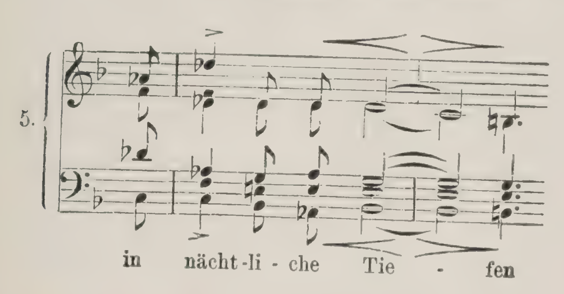


Die Farbe im Orchester ist dunkel gehalten: die beiden Fagotte, das erste D-Horn, Bässe und Pauken sind nur beteiligt. Der Frauenchor wiederholt den Gesang der Männerstimmen. Auch die sich anschliefsende Stelle: „Sie halten die Herrschaft“ u. s. w. ist antiphonisch gehalten. Dann setzt das Orchester mit Motiv 1 ein, worauf der volle Chor sechsstimmig die Worte „Der fürchte sie doppelt, den je sie erheben“ singt. Die kleine Episode: „Auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet:“



erinnert an verwandte Züge im Schicksalslied. In den Geigen erscheint dazu folgende rhythmische Figur

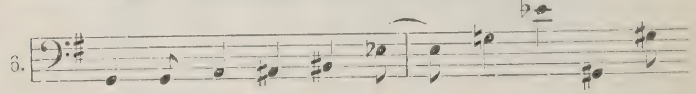


die von den Bässen und den Fagotten nachgeahmt wird. Von gewaltiger Wirkung ist die Stelle: „Erhebet ein Zwist sich, so stürzen die Gäste geschwächt und geschändet in nächtliche Tiefen". Mit höchster Kraft setzen die Stimmen in weit ausholenden Intervallen unisono ein, um dann das Motiv 1 aufzunehmen und sich bei den Worten: „in nächtliche Tiefen", in grelle Harmonien zu verlieren:



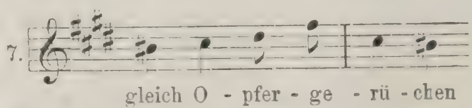
die so prägnant die Stimmung musikalisch illustrieren. Ebenso wirkungsvoll ist in der genannten Episode das Orchester gehalten. Ungestüm setzen die Fagotte, das Kontra-Fagott und die Bässe mit dem dem ersten Takt von No. 1 entnommenen Motiv ein, das zwischen ihnen und den scharf schneidend in der Höhe sofort einsetzenden Geigen, Flöten und Oboen zunächst in der Engführung erscheint. Dann übernehmen erstgenannte Instrumente eine neue, unruhig gegen No. 1 kontrapunktierende Figur; die Hörner, Trompeten, Posaunen sowie die Tuba schmettern dazwischen. Die Unruhe wächst, die Steigerung nimmt zu bei Wiederholung der Worte: „So stürzen die Gäste" u. s. w. Nach dem Schlufs auf c, der in seiner modulatorischen Wendung jenem unter Nr. 5 analog ist, singt der Chor in dumpfen Klagetönen: „und harren vergebens im Finstern gebunden." Hier ist die charakteristische Führung der Stimmen bemerkenswert.

Von liebenswürdiger Anmut umflossen und in zarten Wohlklang getaucht ist die nun folgende Episode „Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen an goldenen Tischen", ein lieblicher Wechselgesang zwischen beiden Chören, die sich später wieder vereinigen. In vollen majestätischen Accorden singt alsdann der Chor, von den Posaunen und einer rhythmisch energischen Figur in den Flöten, Oboen, Fagotten, ersten Geigen und den Bäſsen begleitet, die Worte: „Sie schreiten vom Berge zu Bergen hinüber." Diese Stelle leitet unmittelbar in den gewaltigen Cis-moll-Satz über: „Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Atem erstickter Titanen." Dem aus No. 1 hervorgegangenen Motiv 2 wird folgendes in Fagott, Kontrafagott, Baſs-Posaune und Tuba, Celli und Bässen



entgegengestellt.

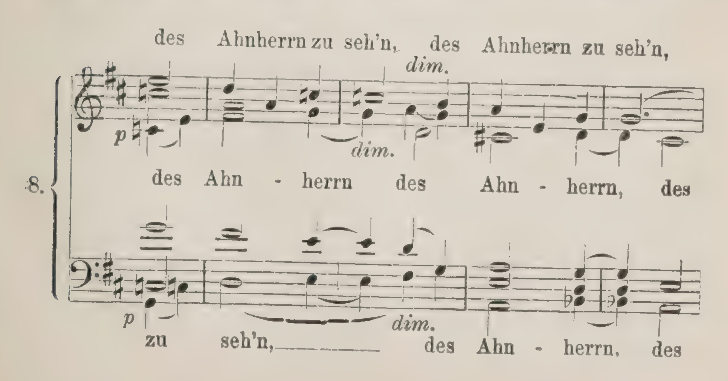
Sowohl im sechsstimmigen Chor (Doppelchor) wie im Orchester werden die beiden Motive gegeneinander geführt. Die Männerstimmen steigen mit dem ersten Teil des Motivs 6 von unten nach oben, der Frauenchor mit Motiv 2 von oben nach unten und umgekehrt, d. h. sie tauschen unter sich die Motive. Dazu tritt dann noch, sowohl im Orchester wie im Chor, die zweite Hälfte von Motiv No. 1. Nachdem die höchste Steigerung erreicht ist, wird die Stimmung eine ruhigere. Die beiden Chöre gehen wieder getrennt von den Worten an: „gleich Opfergerüchen." Der Stelle liegt folgendes Motiv
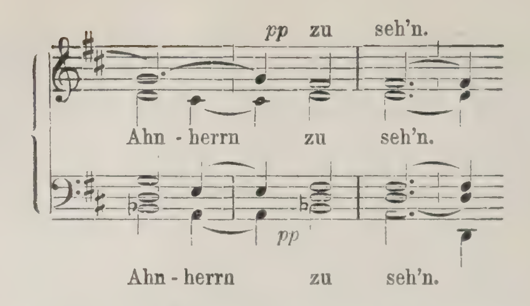


zu Grunde, das auch in der Gegenbewegung erscheint. Die beiden Chöre vereinigen sich alsdann, um auf dem

Ton cis ruhig auszuklingen. Man erwartet nach dem Dominant-Accord, (gis, his, dis) die Tonart Cis-moll. Brahms macht jedoch einen Trugschlufs nach A-dur, das nach D-moll und somit zur Anfangsstimmung zurückführt.

Der Chor nimmt die wehmutsvolle Klage No. 2 wieder auf. Hierauf folgt der zweite Teil in D-dur („Sehr weich und gebunden", ³/₄-Takt): „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern." Eine milde, freundliche Weise stimmt der Komponist hier an, die, wie schon erwähnt, nicht gerade dem Sinn der Worte entspricht, aber einen hellen Gegensatz zu dem düsteren Kolorit des ersten Abschnitts der Komposition bildet. Der sechsstimmige Chor beginnt a capella. Dann setzen zunächst leise die Posaunen, hierauf die Holzbläser, Hörner und Streicher ein. Die Stelle: „und meiden, im Enkel die geliebten, stillredenden Züge des Ahnherrn zu seh'n", wird a capella begonnen, nur das a der beiden D-Hörner erklingt dazu; alsdann ertönen die Posaunen, denen die Holzbläser folgen, während die Streicher vereinzelte Accorde pizzicato anschlagen. Wie eine selige Rückerinnerung an dahingeschwundene herrliche Tage berührt uns dieser Teil, zumal der träumerische Schlufs:





der nur von den Klarinetten und Fagotten in tiefer Lage begleitet ist.

Es war ein genialer Gedanke von Brahms, die Unterschrift: „So sangen die Parzen; es horcht der Verbannte in nächtlichen Höhlen, der Alte, die Lieder, denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt“ ebenfalls in Musik zu setzen. Er benutzt hierzu wieder das erste Motiv, das im Orchester pianissimo durchgeführt wird, während die Stimmen einzeln, oder auch mehrere zusammen unisono die Worte gleichsam nur stammeln. Wie in weiter Ferne verhallt dieser ergreifende Schlufs. Die Stimmen verlieren sich, die Kraft versagt, das Herz steht still.

Prof. J. Sittard

Rhapsodie.

(Aus Goethe's „Harzreise im Winter.“)

Aber abseits, wer ist's?
Im Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträuche zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilt die Schmerzen
Defs, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhafs
Aus der Fülle der Liebe trank!
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ung'nügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohr vernehmlich,
So erquicke sein Herz!
Öffne den umwölkten Blick
Über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste!



Johannes Brahms,

Rhapsodie.

Fragment aus Goethe's „Harzreise im Winter“.

Für Altstimme, Männerchor und Orchester.

Op. 53.

Das Goethe'sche Gedicht, aus welchem Brahms mehrere Strophen als Text für seine „Rhapsodie“ erwählte, ist — ohne die zum Verständnisse derselben unentbehrlichen biographischen Erläuterungen — eine der dunkleren Poesien des grofsen Dichters. Es ist — im höchsten Sinne — eine Gelegenheitsdichtung. Goethe hat selbst in einer Auseinandersetzung über das Gedicht, die von dem Rektor des Gymnasiums zu Prenzlau, Dr. Kannegiefser, angeregt war, ferner in der Darstellung der Kampagne in Frankreich, am genauesten und unmittelbarsten aber in vertraulichen Briefen an Frau von Stein über die Entstehungsursache, über den äufseren Anlafs, der es hervorrief, berichtet. Wir bringen hier in gedrängter Kürze das Wissenswerteste aus der Fülle interessanten diesbezüglichen Materiales.

„Als der Dichter den „Werther“ geschrieben,*) um sich wenigstens persönlich von der damals herrschenden Empfindsamkeits-Krankheit zu befreien, mufste er die grofse Unbequemlichkeit erleben, dafs man ihn gerade diesen Empfindungen günstig hielt. Er mufste manchen schriftlichen Andrang erdulden, worunter ihm besonders die Briefe eines jungen Mannes auffielen, welcher schreibselig — beredt und dabei so ernstlich durchdrungen von Mifsbehagen

*) Begonnen Juni 1773, veröffentlicht 1774.

und selbstischer Qual sich zeigte, dafs es unmöglich war, nur irgend eine Persönlichkeit zu denken, wozu diese Seelen-Enthüllungen passen möchten. Alle seine wiederholten zudringlichen Äufserungen waren anziehend und abstofsend zugleich, dafs endlich, bei einer immer aufgeforderten und wieder gedämpften Teilnahme, die Neugier rege ward, welchen Körper sich ein so wunderlicher Geist gebildet habe? Ich wollte den Jüngling sehen, aber unerkannt, und deshalb habe ich mich eigentlich auf den Weg begeben.“ (Goethe an Dr. Kannegiefser.)

Am 29. Nov. 1777 trat Goethe von Weimar aus im tiefsten Incognito die Reise an. Mit den Worten: „Ich heife Weber, bin ein Mahler habe iura studiert“, deutete er Frau von Stein an, unter welchem Namen er sich verberge. — Zu ruhig war auch des Dichters Seele nicht, als er auszog um einen Blick in eine andere, arg schwankende zu thun. „Ich bin in wunderbar dunkler Verwirrung meiner Gedanken. Hören sie den Sturm der wird schön um mich pfeifen“ schreibt er am Tage der Abreise an die Geliebte. — Der Weg führte den Wanderer nordwärts, dem Harz, dem Brocken zu. „Ich will Ihnen entdecken (sagen Sies niemand) dafs meine Reise auf den Harz war, dafs ich wünschte den Brocken zu besteigen —“ (an Charlotte von Stein). Aufser den bisher angegebenen Zwecken hatte Goethe noch die Absicht, die Bergwerke, die geologischen Verhältnisse der Gegend zu studieren. — Nachdem er bereits am 1. Dez. 1777 in sein Tagebuch die ersten Worte des Gedichtes „Dem Geyer gleich . . .“ notiert, besuchte er in den nächsten Tagen die Baumannshöhle, allerlei Hütten- und Bergwerke, bestieg am 10. Dez. den Brocken und kehrte am 16. nach Weimar zurück, nachdem er am Tage vorher in Eisenach den Herzog getroffen, der sich eben in gröfserer Gesellschaft auf einer Schwarzwildjagd befand, die Goethe seinem fürstlichen Freunde im Interesse der Landwirte dringend empfohlen. Alle diese Einzelheiten haben Spuren in Goethe's Gedicht hinterlassen. Auch die Erinnerung an längst verflossene Schmerzenstage klingt von ferne an. Am 9. Dez. schreibt

Goethe an Charlotte: „Es ist eben die Zeit, wenig Tage auf und ab, dafs ich vor neun Jahren kranck zum Todte war, meine Mutter schlug damals in der äufersten Noth ihres Herzens ihre Bibel auf und fand, wie sie mir nachher erzählt hat: „Man wird wiederum Weinberge pflanzen an den Bergen Samariä, pflanzen wird man und dazu pfeifen.“ Sie fand für den Augenblick Trost, und in der Folge manche Freude an dem Spruche. — Sie sehen was für Zeug mir durcheinander einfällt.“ (Die Briefstelle bezieht sich auf einen schweren Krankheitsanfall am 7. Dez. 1768). Die rührende Strophe:

„Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
seinem Ohre vernehmlich,
so erquicke sein Herz!“

ist gewifs nicht ohne Zusammenhang mit dieser Erinnerung entstanden.

Mit dem wunderlichen Jünglinge, der die Reise zum guten Teile veranlafst hatte, war Goethe am 3. Dez. in Wernigerode zusammengetroffen. „Mit Plessing (so der Name desselben) spazieren auf die Berge . . .“ notiert Goethe in sein Tagebuch. Der junge Wunderling scheint auf Goethe guten Eindruck gemacht zu haben, denn die Beziehungen des Dichters zu Plessing waren damit nicht zu Ende. Die Männer korrespondierten auch ferner, trafen sich dann einmal in Weimar und später in Duisburg (Plessing war daselbst Professor), als Goethe aus der Kampagne in Frankreich heimkehrte.

Brahms hat nur die 5., 6. u. 7. Strophe des Gedichtes komponiert (wie vor ihm schon J. Fr. Reichardt gethan), also diejenigen, in welchen das Bild des einsamen menschen- und lebensfeindlichen Jünglings gemalt und sein Schicksal beklagt wird. Schliefslich ergiefst sich des Dichters „herzliche Teilnahme . . . . im Gebet“ („Ist auf deinen Psalter . . .“). — Brahms mag die „Rhapsodie“ ungefähr um dieselbe Zeit komponiert haben, wie das „Deutsche Requiem“; veröffentlicht wurde sie 1869. So wie zur Männerchor-Kantate „Rinaldo“ dürfte Brahms auch zur „Rhapsodie“ durch seinen Verkehr mit dem „Wiener

Akademischen Gesangverein" und dessen talentvollem Chormeister Eirich angeregt worden sein. In diesem Vereine erlebte denn auch das Werk seine erste Aufführung (Altsolo: Frl. Burenne).

Das Stück zerfällt in drei, ineinander übergehende, Teile. Der erste (Adagio, $\frac{4}{4}$, C-moll) behandelt — vom Altsolo gesungen, die Verse:

„Aber abseits, wer ist's?
In's Gebüsch verliert sich sein Pfad,
hinter ihm schlagen
die Sträucher zusammen,
das Gras steht wieder auf,
die Öde verschlingt ihn."

Der zweite Teil (Poco Andante, $\frac{6}{4}$, C-moll) ebenfalls Altsolo, umfaſst die Verse:
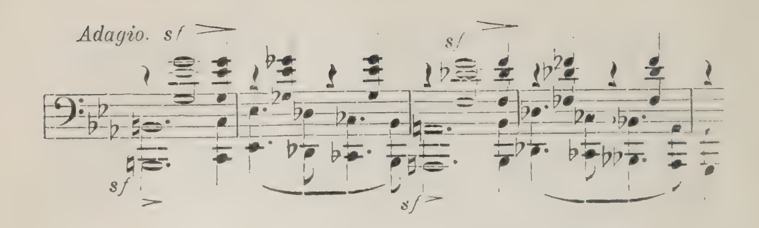
„Ach, wer heilet die Schmerzen
deſs, dem Balsam zu Gift ward?
der sich Menschenhaſs
aus der Fülle der Liebe trank!
Erst verachtet, nun ein Verächter,
zehrt er heimlich auf
seinen eignen Wert
in ung'nügender Selbstsucht."

Der dritte Teil (Adagio $\frac{4}{4}$, C-dur) bringt die Verse:
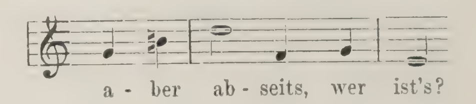
„Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
seinem Ohr vernehmlich,
so erquicke sein Herz!
Öffne den umwölkten Blick
über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste! —"

von der Solostimme im Vereine mit dem Männerchore vorgetragen.
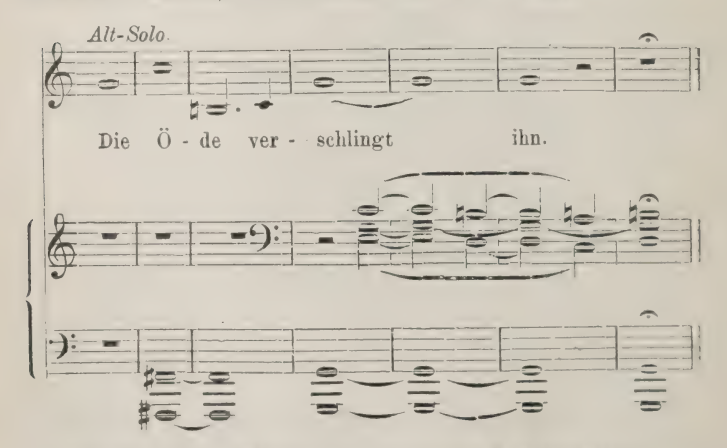
Mit einem Seufzer der Violoncelle und Kontrabässe, dem auch die übrigen Streicher antworten, hebt das Stück an.
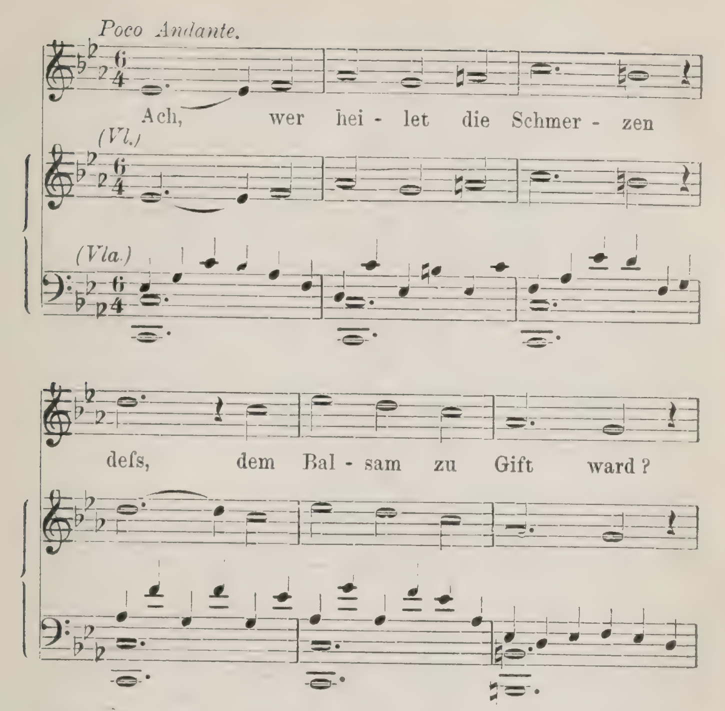


Nach und nach beteiligt sich das ganze Orchester an dem, händeringende Wehmut, hoffnungslosen Jammer ergreifend aussprechenden Satze. Die Singstimme beginnt mit der Frage: „aber abseits, wer ist's?“ —
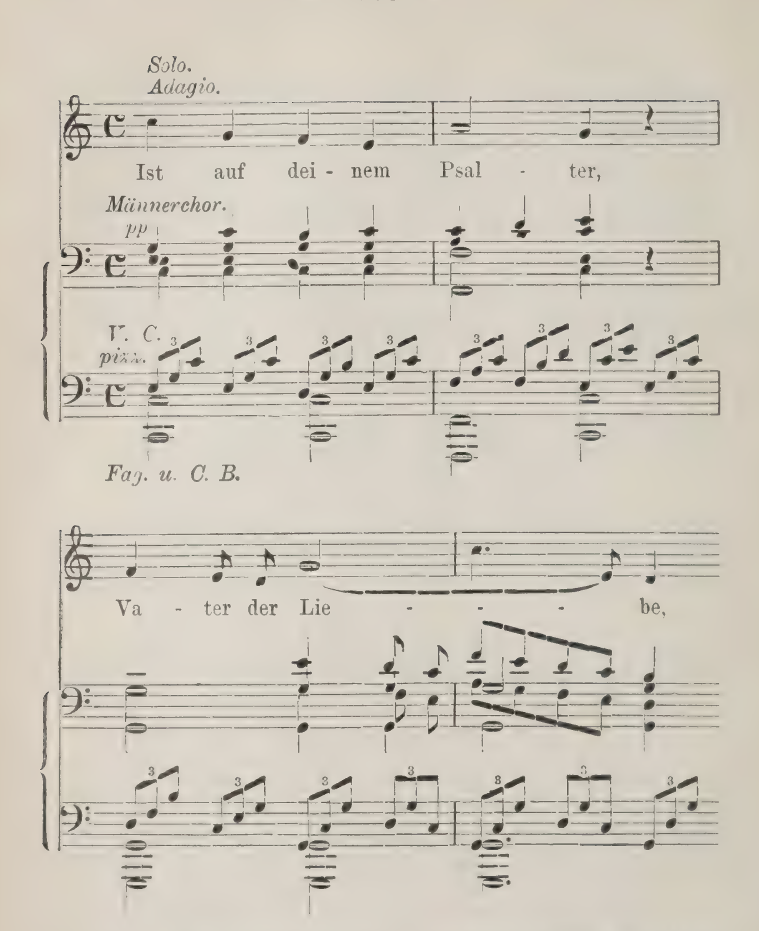


Nochmals ertönt die Klage wie anfangs. Wie ein Blick in's Leere, in's Nichts, starrt die Stelle:



Nach diesen Worten beginnt der $\frac{6}{4}$-Takt-Satz:



welcher in seinem synkopierten Rhythmus so recht das Bild eines an Leib und Seele gebrochenen Wanderers giebt, der von Fuſs zu Fuſs mehr fällt, als schreitet. Bei den Worten „aus der Fülle der Liebe trank“ weitet sich das Herz des Verlassenen, der, wie um etwas ihm selbst Unfaſsbares sich vor die Seele zu führen, das Wort „Menschenhaſs“ wiederholt. — Knapp vor dem Eintritte der dritten Gruppe beginnt ein Lichtstrahl in das Nebelgrau der Scene zu dringen. Die Hörner erheben ihre, an die Laute der Menschenbrust erinnernden Stimmen. Nun fällt von leisen Männerchoraccorden getragen mit rührendem Gesange das Solo ein: „Ist auf deinem Psalter . . .“.



Wie in erleichterndem Thränenergusse schliefst wohllautgesättigt das Stück.

R. Heuberger.

Nänie

von Friedrich Schiller.

Auch das Schöne mufs sterben! Das Menschen und
Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein
Geschenk.
Noch stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wenn er, am skäischen Thor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dafs das Schöne vergeht, dafs das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist
herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Johannes Brahms,

Nänie für Chor und Orchester,

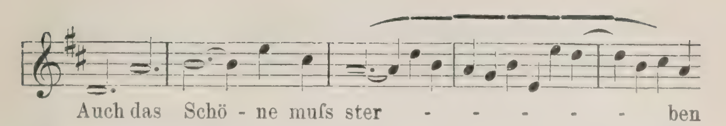
(Harfe ad libitum.)

Op 82.

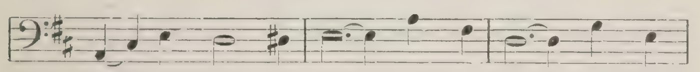
(Frau Hofrat Henriette Feuerbach zugeeignet) Gedicht von Fr. v. Schiller, Verlag von C. F. Peters.

Nänien hiefsen im alten Rom jene Klagelieder, welche bei Begräbnissen, ursprünglich von den Hinterbliebenen, später von bezahlten Klageweibern abgesungen wurden. Auch war Nänie der Name der Göttin selbst, die beim Begräbnisse von in hohem Alter Verstorbenen angerufen wurde und vor dem viminalischen Thore Rom's ihren Tempel hatte. — Brahms unterlegte seiner, für Chor und Orchester geschriebenen „Nänie“ das bekannte Gedicht von Fr. v. Schiller: „Auch das Schöne mufs sterben“. — Die Widmung, an die Mutter (recte Stiefmutter) Anselm Feuerbach's, und die Zeit der Herausgabe (1881) lassen einen Schlufs zu auf den Anlafs, der den Komponisten zur Schöpfung des Werkes bewog. Es war der am 4. April 1880 zu Rom erfolgte Tod Feuerbach's, des grofsen Malers, mit dem Brahms schon Mitte der sechziger Jahre in Baden-Baden bekannt geworden war, und mit dem er während der Zeit von dessen Wiener Professur (an der Akademie der bildenden Künste) in anregendstem, persönlichen Verkehr geblieben.—

Mit einem wehmütigen, fassungslosen Schmerz ausdrückenden Bläsersatze (D-dur, $^6/_4$) beginnt die Brahms'sche Komposition. Die herbe Hoboe führt die Hauptmelodie. Noch vermag der Sänger nicht Worte zu finden und auch die Gestalt der später auftretenden Hauptmelodie schwankt noch unsicher vor dem thränengetrübten Blicke. Endlich intoniert der Sopran leise:
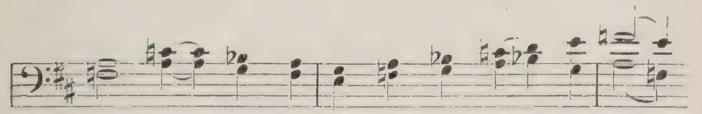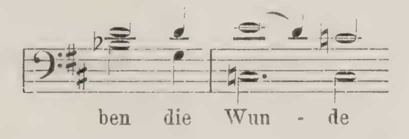


Die andern drei Stimmen folgen in fugenmäfsigem Widerschlag nach. Sanfte Streicherklänge begleiten die Stelle. Alsbald folgt die Durchführung einer, ähnlich dem ersten Thema gebauten Melodie, die der Bafs anstimmt:





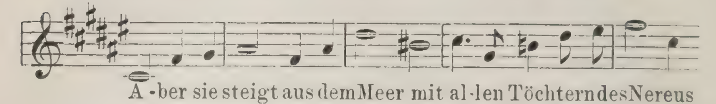
und dem, knapp nacheinander einfallend, Sopran, Alt und Tenor (sehr frei nachahmend) folgen. — In motettenartiger Weise entwickelt sich nun die Komposition weiter. Der Vers:



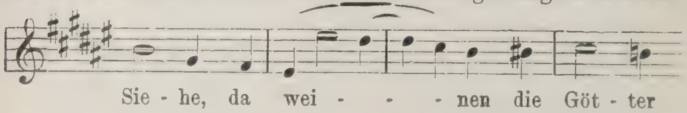


wird zuerst von den Männer- dann von den Frauenstimmen gesungen und mit den Worten: „Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt“ wendet sich der Satz von der polyphonen, mehr der homophonen Weise zu.

— Eine einfach gesetzte Mittelgruppe (Fis-dur, più sostenuto 4/4) behandelt, von harfenmäſsigen Klängen des ganzen Orchesters umspielt, hymnenartig den Vers:



und Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.“ — Nach den letzten Worten drängen die Holzbläser, gleichsam als wollten sie die Blicke himmelwärts lenken, stürmisch nach oben. Mit weichstem Klange singt der Chor:



„daſs das Schöne vergeht, daſs das Vollkommene stirbt!“

Nochmals hebt der Hymnus an, um wieder in Klagen zurückzusinken um das Schöne, das Vollkommene! —

Die dritte Gruppe (D-dur, 6/4) ist auf die Textworte „Auch ein Klaglied zu sein“ entsprechend der ersten Gruppe gebaut, bringt einen, wohl absichtlichen, Anklang an Brahms „deutsches Requiem“ (bei den Worten „im Mund der Geliebten, im Mund der Geliebten“) und schlieſst tröstend, erhebend und rührend zugleich mit dem immer stiller und stiller vor sich hergesagten Worte „herrlich.“

Ein breiter D-duraccord (< >) schlieſst die männlich-ernste, würdige Totenklage.

R. Heuberger.



Johannes Brahms

Sextett in B-dur.

Op. 18.

Unter den Kammermusikwerken von Johannes Brahms nimmt das Sextett in B-dur eine hervorragende Stellung ein. Es hat sich wohl keine Schöpfung des Meisters auf diesem Gebiete in höherem Maſse die Sympathien der Hörer aller Kreise errungen, als gerade dieses Werk.

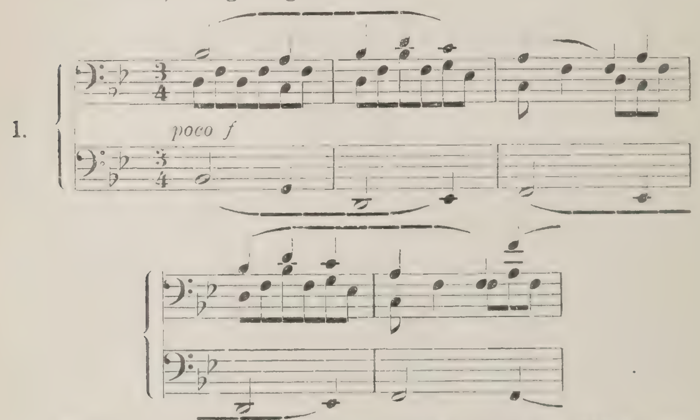
Der Sturm- und Drangperiode des Tonschöpfers, die mit den genialen Balladen für Klavier, op. 10 abgeschlossen erscheint, folgt eine Schaffensepoche, der eine Reihe der abgeklärtesten und reifsten Meisterwerke entstammt.

Dieser Periode gehört auch das Werk an, welches Gegenstand der nachfolgenden Besprechung bilden soll.

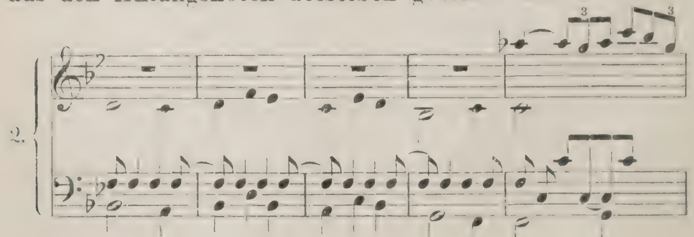
Die Verbindung von je zwei Violinen, Violen und Violoncellen ist vor Brahms nicht allzu häufig benützt worden, jedenfalls ist dieselbe nicht ungerechtfertigt. Aus der Hinzufügung von 2 weitern Instrumenten zu dem Bestand des üblichen Streichquartettes, ergiebt sich zwar die Möglichkeit reicherer, fast orchestraler Klangwirkungen, aber andererseits liegt die Gefahr nahe, die reinen scharfen Contouren der eigentlichen Kammermusik dadurch zu vergröbern. Meister Brahms, dessen feines Gefühl für das wahre Wesen und die besonderen Eigentümlichkeiten des Kammermusikstyles stets auf's Neue bewundert werden muſs, überschreitet auch in dem vorliegenden Werke nirgends die Grenzen der Kammermusik. Jedes der sechs beteiligten Instrumente erscheint

als gleichberechtigtes Individuum, welches zu seiner Zeit und auf seine Art in bald mehr, bald minder hervorragender Weise in den Gang des Ganzen eingreift.

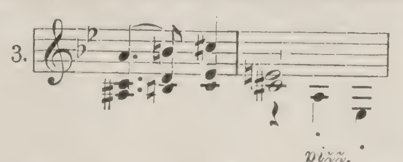
Der erste Satz Allegro ma non troppo hebt mit einem edlen gesangvollen Thema an, welches vom 1. Violoncell (begleitet von der 1. Viola und den 2. Violoncell) vorgetragen wird.



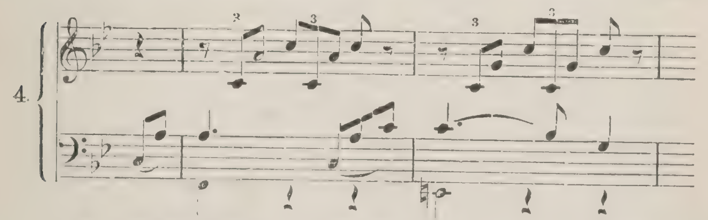
Bald darauf ergreift die erste Violine das Wort um den Gedanken in glänzender Steigerung zu Ende zu führen. Ein zweiter Absatz, aus demselben Motiv geformt, bildet die Fortsetzung. Die erste Violine tritt mit einer Passage in Achteltriolen hinzu, welche im engsten Zusammenhang mit dem 1. Thema steht und aus den Anfangsnoten desselben gebildet ist.



Ein gänzlich neues Motiv tritt sodann nach einer unerwarteten Modulation auf dem A-durakkorde ein.
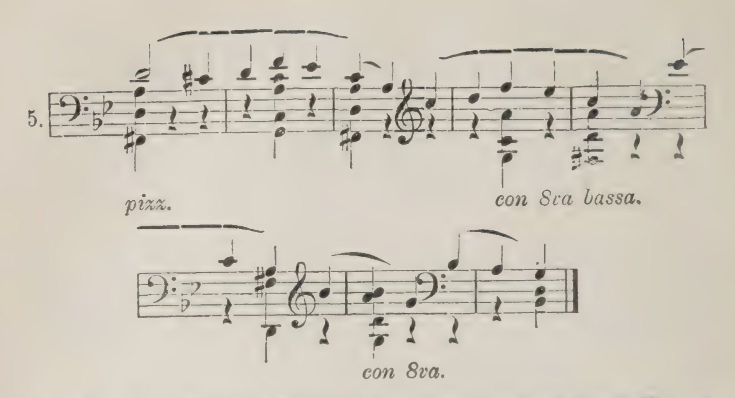


Endlich wendet sich der Satz nach F-dur und dem eigentlichen 2. Hauptgedanken zu, welchen wiederum das erste Violoncell, dem in diesem Satze überhaupt eine hervorragende Rolle zugedacht ist, zu Gehör bringt.



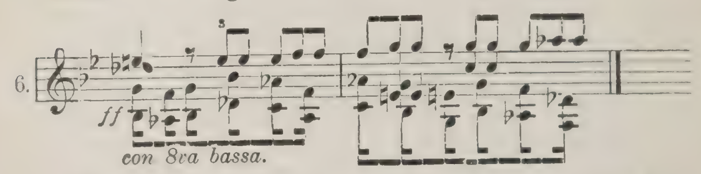
An das 2. Thema knüpft sich ein sehr eigentümlicher Schlufssatz von 28 Takten, welcher durchweg auf dem Basstone C aufgebaut ist und ein interessantes Beispiel für die Verwendung des Orgelpunktes liefert. Bekanntlich ist die Anwendung dieses Mittels bei Brahms nicht selten. Eine Stelle ähnlicher Art ist der vielbesprochene Orgelpunkt im 3. Satze des deutschen Requiems des Meisters zu den Textworten: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.“

Der nun folgende Durchführungsteil unseres Stückes zeigt das Vermögen des Meisters die Motive des vorhergehenden Teiles in immer neuer, überraschender Weise zu entwickeln im hellsten Lichte.

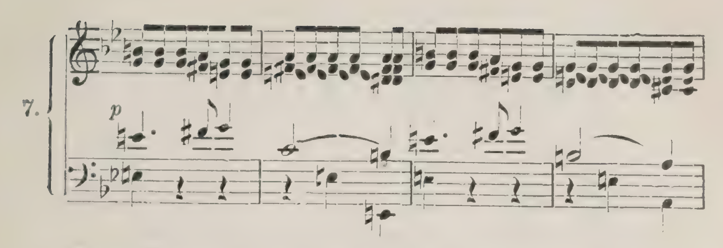
Der Anfang der Durchführung bringt das erste Thema mit einer neuen, eigenartig rhythmisierten Begleitung.



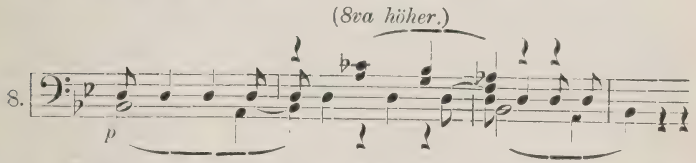
In anmutigem Wechsel ertönen die letzten 3 Noten des Thema's, bald in der ersten Violine, bald in der ersten Bratsche. Immer näher drängen sich die Eintritte dieses Motivs in den einzelnen Stimmen an einander. In einem grofsen crescendo von aufregender Wirkung gelangen wir an eine Fortissimostelle, welche uns das Thema wiederum in neuer Umgestaltung in den Unterstimmen zeigt.



Auf einem hellen C-dur-Akkord bricht plötzlich alles ab, die Bratschen allein bleiben übrig und vermitteln die Modulation nach E-moll. In dieser neuen Tonart erklingt das Thema, dessen Anfangstakte wir im Beispiel 3 kennen lernten, doch ist eine mächtige Veränderung mit demselben vorgegangen. Bei dem ersten Auftreten hatte der Gedanke bei aller Zartheit der Färbung, etwas kühn Aufstrebendes, wie wehmütig und klagend sprechen hingegen jetzt diese Töne zu uns!
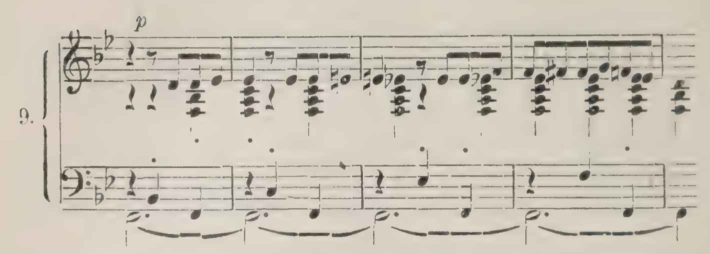


Nach dieser Episode wird die Wiedereinführung des Hauptgedankens in überraschender Weise vorbereitet. Geheimnisvoll kündet sich durch das Motiv des ersten Violoncells das Thema in der Tiefe an.



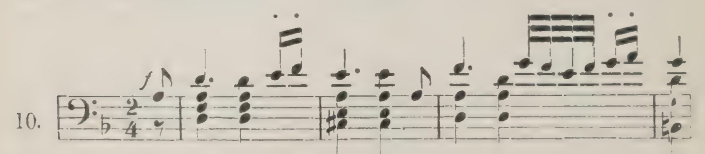
Nach einer prächtigen Modulation von B-dur nach Ges-dur läfst auch das zweite Violoncell bedeutsam die Anfangstöne des Eingangsthema's vernehmen. Immer machtvoller schwillt die Tonflut an, in den Mittelstimmen ertönt, umrauscht von einer Gegenmelodie der Violinen nunmehr das vollständige Anfangsthema, bald bemächtigen sich auch die Geigen desselben und führen es in schwungvoller, hinreifsender Steigerung zu Ende. Der Repetitionsteil schliefst sich ohne nennenswerte Veränderung daran. Von bezaubernder Wirkung ist der Schlufs des ganzen Satzes, Poco più moderato.

Über einem lang ausgehaltenen tiefen F des zweiten Violoncells erklingt durch die übrigen 5 Instrumente pizzicato ausgeführt noch einmal der Gedanke des vorhergehenden Schlufsabschnittes, später gesellt sich auch das 2. Violoncell mit Pizzicatotönen dazu. Man glaubt ein einziges riesenhaftes Seiteninstrument von ungewöhnlicher Nüancierungsfähigkeit zu vernehmen.



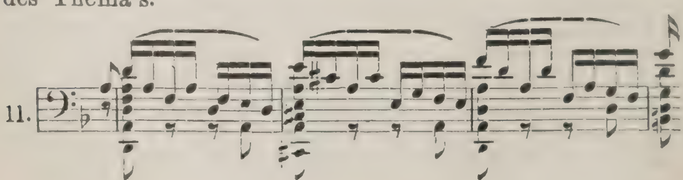
Zwei energische Forteakkorde (arco) bilden den Schlufs.

Der zweite Satz, Andante, ma moderato ist in der von Brahms mit Vorliebe gepflegten Variationenform gehalten. Aus dem tief ernsten Thema weht uns ein Hauch Beethoven'schen Geistes an.
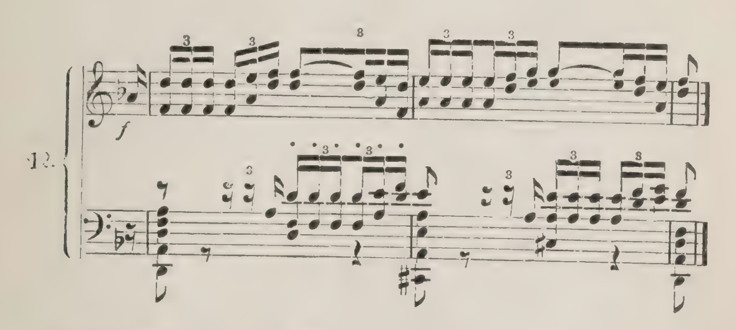


Die erste Bratsche und die erste Violine wechseln mit dem Vortrage dieses Gedankens ab.
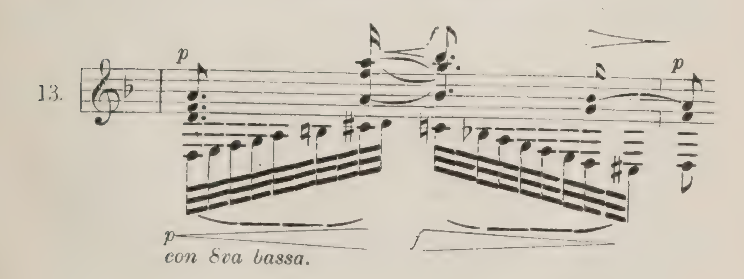
In der ersten Variation übernimmt zunächst das erste Violoncell die Führung, die erste Bratsche und das 2. Violoncell begleiten mit vollgriffigen Akkorden. Die Anfangsnote der Sechszehntelpassagen in jedem Takte steht in Übereinstimmung mit den Haupttönen des Thema's.
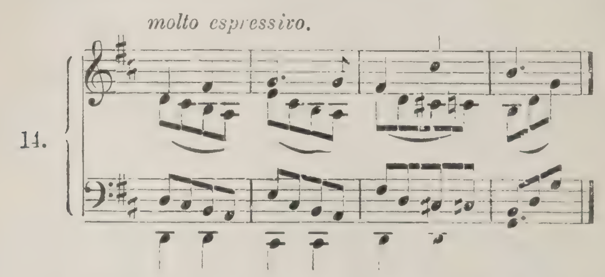


Die zweite Variation zeigt der Gepflogenheit der „Klassiker" folgend eine weitere Beschleunigung der Bewegung durch Verwandelung der Sechszehntel in Triolen. Die Violinen setzen mit einer Figur in diesem Rhythmus ein, die Bratschen folgen mit einer Nachahmung derselben, indessen die beiden Violoncelle eine Begleitung in Akkorden ausführen.



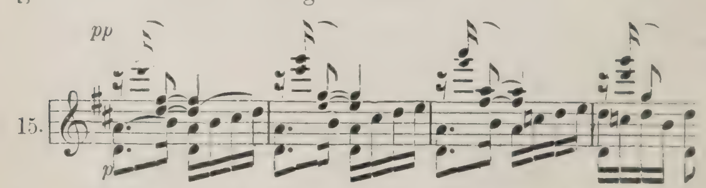
Die folgende (3.) Variation zeigt eine noch erregtere Physiognomie. Drohende 32. Passagen der tiefern Instrumente rollen unablässig auf und ab, während die Oberstimmen kurze, scharf markierte rhythmische Figuren in das Getöse hinein schleudern, die Vorstellung von dumpfem Donner und zuckenden Blitzen entsteht fast unwillkürlich in unserer Fantasie.



Nach diesem wild aufgeregten, düstern Nachtstücke wirkt die nächste (4.) Variation in ihrer freundlichen Helle besonders wohlthuend. In den Mittelstimmen zeigt sich das Thema in leichter Verhüllung, die Oberstimmen gesellen sich mit einem neuen, sehr ausdrucksvollen Gedanken hinzu.
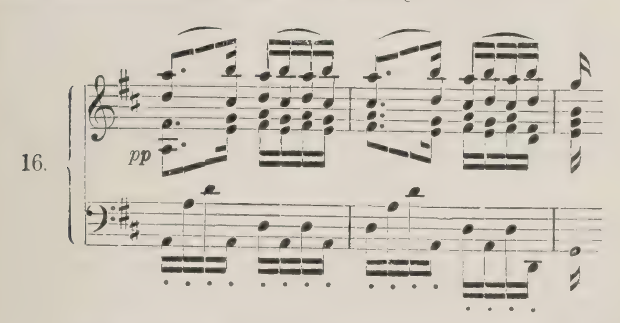


Die fünfte Variation, welche wiederum in D-dur steht ist ein Stück von hinreifsender Genialität, das durch die geistvolle Umgestaltung des Thema's, durch originelle Klangwirkungen und Harmoniefolgen dem Hörer eine Fülle schöner Überraschungen bereitet. Der ersten Bratsche ist die Hauptrolle zu erteilt, die zweite Bratsche bildet mit einem Orgelpunkte auf D den Bafs, während die Violinen eine Figur in eigentümlichem Rhythmus dazu erklingen lassen. Das Ganze erinnert anfangs an die „Musette", die bekannte humoristische Nachahmung des Dudelsacks, welche schon Bach gelegentlich zur Anwendung brachte.

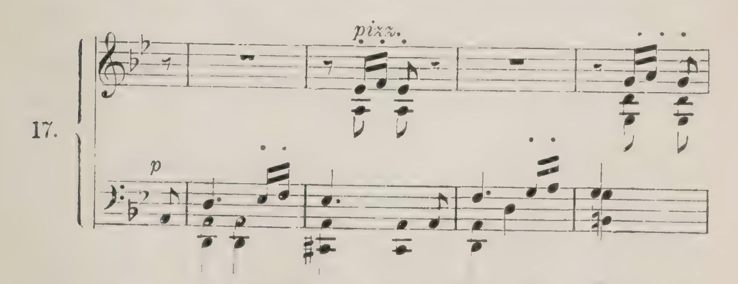


Die Violoncelle pausieren im Anfange gänzlich, sie treten erst später hinzu und erhöhen den Reiz des

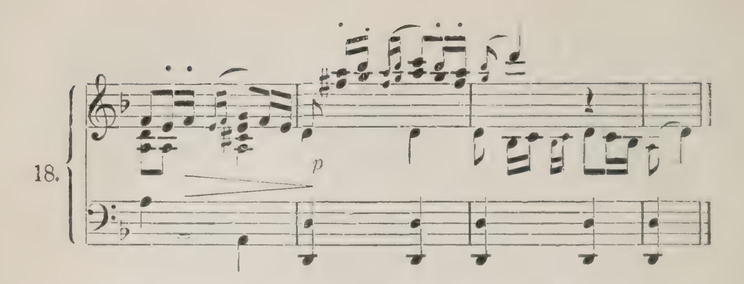
Klangcolorits noch durch eine Pizzicatofigur. Von herrlicher Klangeffekte sind die letzten 4 Takte. Das Hin- und Herwogen der 4 obern Instrumente in zarten gebundenen Sechszehntelfiguren in Verbindung mit dem klangvollen Pizzicato der beiden Violoncelle macht eine überraschend schöne Wirkung.



In der letzten (6.) Variation finden wir das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt wieder. Es ertönt in tiefer Lage im 1. Violoncell, das zweite fügt die Harmonien hinzu, in der ersten Violine klingen, durch Pausen unterbrochen, Fragmente der Melodie im Pizzicato nach.
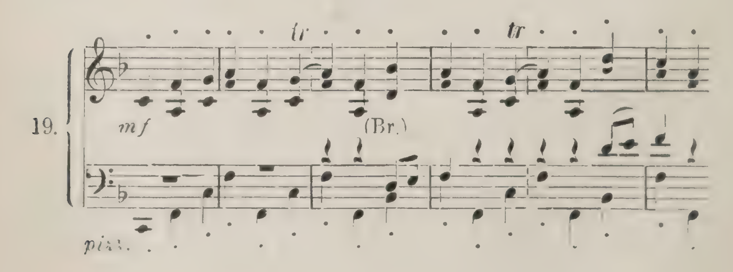


An das Thema knüpft sich noch ein Anhang, in welchem das Schlufsmotiv in schönen Imitationen weiter ausgesponnen wird.
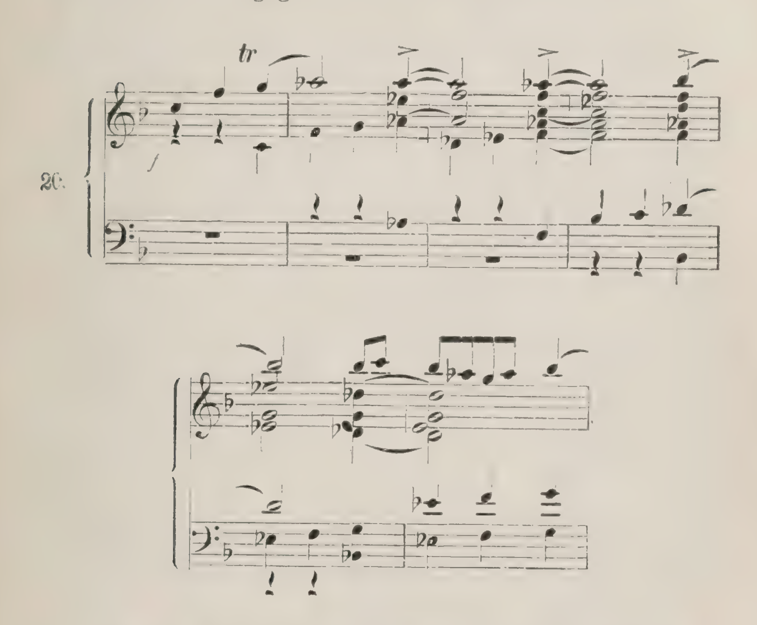


Der Schlufs des ganzen Satzes klingt hierauf mild und versöhnend in D-dur aus.

Scherzo, Allegro molto.
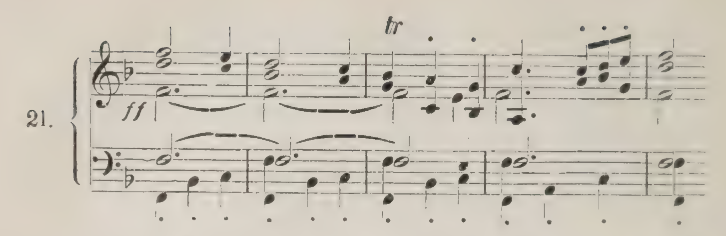
Das sehr knapp umrissene Scherzo, in dem ein ungezügelter, ja zuweilen derber Humor sein Wesen treibt, bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu dem vorhergegangenen Satze. Von einem eigensinnig festgehaltenen Pizzicatomotiv der Violoncelle getragen, stürmen die Violinen aus ihrer tiefsten Region unaufhaltsam in immer beschleunigtem Laufe der Höhe zu. Die Bratschen erscheinen zuerst als stumme Zuhörer, welche erstaunt dem tollen Treiben lauschen, eine kurze, gleichsam fragende Figur taucht ein paar Male auf, endlich aber werden auch sie von dem wilden Übermut mitergriffen und fortgerissen.



Im zweiten Teile treten, sich förmlich überstürzend, alle sechs Stimmen nacheinander mit dem Themaanfang ein. Die Accente auf den leichten Taktgliedern lassen dieses Drängen noch ungestümer erscheinen. Alsbald sind die unruhigen Gesellen wieder alle beieinander und in ununterbrochenem Laufe stürmt alles dem Schlusse entgegen.

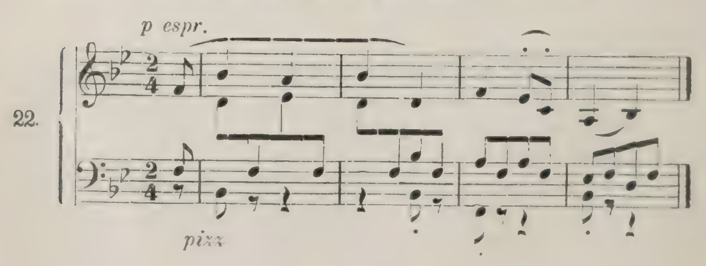


In dem Trio (Animato) erscheint die Lustigkeit in keiner Weise gemildert, sie erfährt im Gegenteile womöglich noch eine Steigerung. Das ganze Trio, dem die ersten drei Töne des Scherzothema's (Beisp. 19) zumeist als Begleitung im Basse zu Grunde liegen, weist als einzige dynamische Vortragsbezeichnung nur ein konsequent festgehaltenes Fortissimo auf.

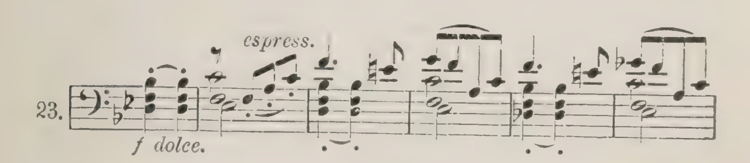
21. 

Nach der üblichen Wiederholung des Scherzoteiles führt eine kurze, glänzende Forte in fortwährender Steigerung zum Schlusse des Satzes.
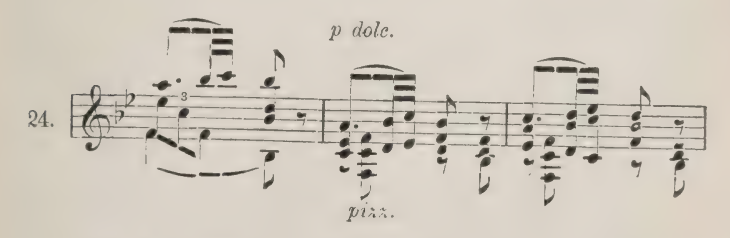
Für den letzten Satz, Poco Allegretto e grazioso wählt der Tonschöpfer die Form des Rondo's. Die ältern Meister schildern erschütternde Seelenkämpfe meist in den Anfangssätzen ihrer gröſseren Werke und lieben es dieselben in freundlicherer Weise ausklingen zu lassen. Die Rondoform mit der durch sie bedingten häufigen Wiederholung eines längern, liedförmigen Hauptgedankens ist wenig geeignet die wilden Stürme der erregten Leidenschaften zur Darstellung zu bringen, heitere, behagliche Lebensfreudigkeit oder liebenswürdige Grazie bilden am häufigsten den Inhalt der Rondosätze, mit welchen die Klassiker ihre Sonaten-Symphonien so gern abschlieſsen, von herzgewinnender Innigkeit sind auch die Weisen, die Brahms in dem letzten Satze seines Werkes erklingen läſst. Wieder ist das erste Violoncell, mit der Führung der Melodie betraut, begleitet von einer Bratsche und dem zweiten Violoncell.

22. 

Nach Beendigung des ersten, aus 16 Takten bestehenden Teiles, ergreifen die drei obern Instrumente, die bis dahin unthätig waren das Wort mit einer variierten Wiederholung desselben Gedankens. Es folgt darauf ein zweiter Teil, der wiederum von den erstgenannten 3 Instrumenten vorgetragen wird. Das scheinbar nebensächliche, und begleitende Motiv der Bratsche und des 2. Violoncells, ist dazu bestimmt in der weitern Entwickelung des Satzes noch eine hervorragende Rolle zu spielen.
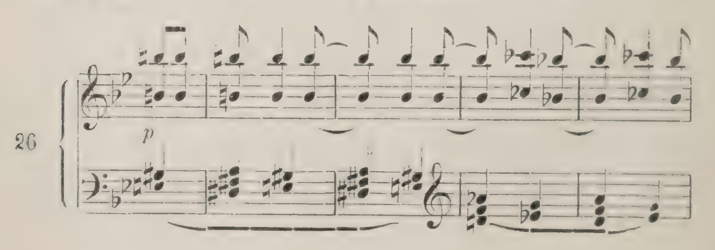


Bald treten auch die andern Instrumente hinzu und bringen den ersten Hauptgedanken des Rondo's zum Abschlufs. Der Schlufstakt giebt den Stoff zu einem Überleitungssatze, welcher den Eintritt des 2. Themas (Beisp. 25) vorbereitet.



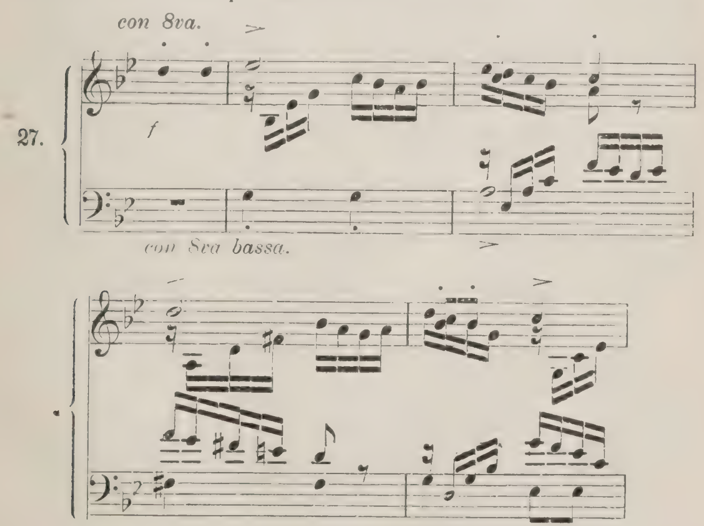
Das 2. Thema in der Tonart der Dominante F-dur besteht aus 2 fast gleichberechtigten zugleich auftretenden Melodien. In dem Gedanken in der Oberstimme finden wir das Motiv aus Beispiel 24 nochmals wiederholt verwendet.

25. *f espress.*

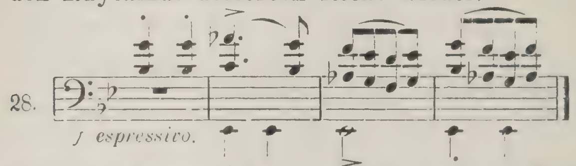
Bei der nicht lange darauf erfolgenden Wiederkehr der Stelle vertauschen die Stimmen ihre Rollen. In sehr schöner Weise führt der Komponist bald darauf den Wiedereintritt des Hauptthemas herbei. Zuerst erscheinen die Anfangstöne desselben nur in leiser Andeutung, mehr geahnt wie wirklich vernommen.



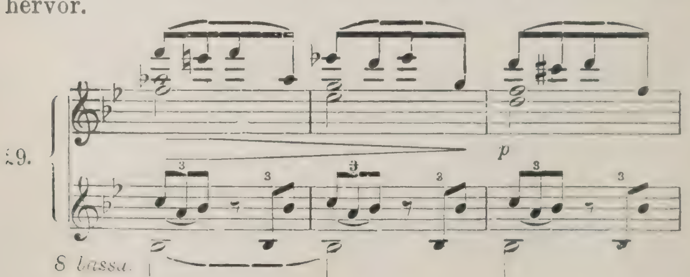
Immer deutlicher kündigt sich das Thema an, bis es endlich in Forte siegreich vollends durchbricht. Im weitern Verlaufe wird der Gedanke ähnlich wie bei seinem ersten Erscheinen fortgeführt. Wir gelangen sodann an den Durchführungsteil, in dem sich Brahms auf's neue als einer der hervorragendsten Meister thematischer Kunst erweist. Es wurde schon weiter oben darauf hingewiesen, dafs das in Beisp. 23 gegebene Motiv noch eine besondere Bedeutsamkeit in dem weitern Verlaufe des Satzes gewinnen werde. Der Tonschöpfer läfst gleich im Beginn der Durchführung die beiden Violinen mit dem erwähnten Motiv eintreten, die beiden Violoncelle ahmen dasselbe im nächsten Takt nach, im 5. Takt des folgenden Beispiels finden wir es in verkleinerten Notenwerten wieder. Die beiden Bratschen imitieren sich gegenseitig mit einer Figur, welche möglicher Weise als Umbildung des Motiv's des 1. Violoncells im 23. Beispiel aufzufassen ist.



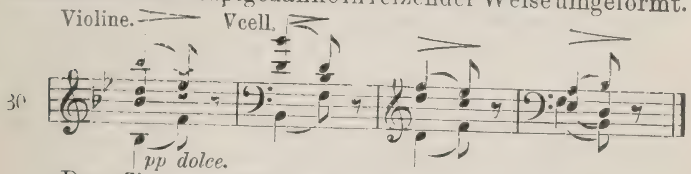
Auf diese kontrapunktisch verwickelte Partie des Satzes folgt eine neue sehr ausdrucksvolle Melodie, die zunächst den Bratschen anvertraut ist. Die drei ersten Töne derselben sind mit unserm Motiv wiederum identisch, auch in der Begleitung der Violoncelle erkennen wir den Rhythmus desselben leicht wieder.
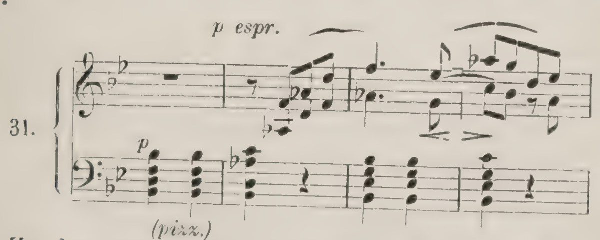


Später finden wir die unter 27 gegebene Stelle in den mannigfaltigsten Umgestaltungen wieder, so erscheint die Passage in den Violinen, während Bratsche und Violoncelle das Motiv in Nachahmungen durchführen, ein anderes Mal sind die Rollen wieder anders verteilt, durch alle die zahlreichen Kombinationen und Metamorphosen hindurch klingt aber deutlich vernehmbar der Rhythmus des Motivs. Das Ziel dem der ganze Durchführungssatz entgegentreibt i·t natürlich der erste Hauptgedanke. Bewundernswert ist die Fülle der Mittel, welche dem Meister zur Verfügung stehen um den Eintritt des Thema's jedes Mal in anderer, überraschender Weise vorzubereiten. Dieses Mal ruft der weit ausgeführte Achtelgang, der als Verkleinerung des Thema's erscheint, eine Verahnung des Kommenden hervor.



Das Thema selbst erscheint bei seinen diesmaligen Auftreten auch anmutig variiert, indem je vier Takte desselben abwechselnd von den obern und den untern Instrumenten zu Gehör gebracht werden. Nachdem das Thema, welches aufserdem noch durch neue, oft sehr weit entlegene Modulationen umgestaltet ist, zu Ende geführt ist, setzt das 2. Thema dieses Mal in B-dur ein. Nach einem kurzen Überleitungssatze erklingt wiederum der Hauptgedanke in reizender Weise umgeformt.

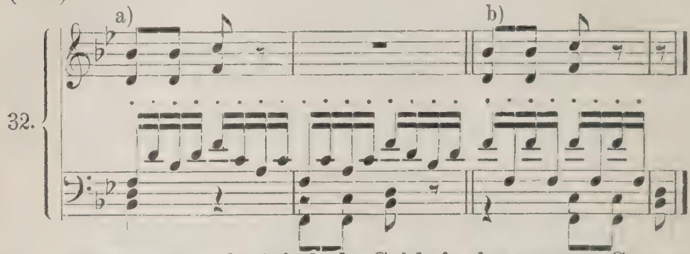


Das Thema erhält bei seinem diesmaligen letzten Auftreten einen sehr bedeutend erweiterten Abschlufs. In dem sich daran knüpfenden Anhang finden wir das öfter besprochene Motiv (Beisp. 23) nochmals in verschiedenartigster Verwendung wieder. Sehr eigentümlich wirkt dasselbe pizzicato von den 4 tiefern Instrumenten ausgeführt, während die Violinen die gesangvolle Passage hören lassen, die im Beisp. 23 dem Violoncell zuerteilt war.



Zu der eigentlichen Schlufscoda gelangen wir bei der mit Animato, poco a poco bezeichneten Stelle der Partitur. Diese ganze Partie des Satzes besteht im wesentlichen nur aus dem genannten Motiv. Zu einer Passage in gestofsenen Sechszehnteln der 1. Bratsche

lassen die Violinen, von den Violoncellen im nächsten Takte gefolgt, (32a) dasselbe pizzicato erklingen, später folgen die Eintritte sich in noch kürzerem Abstande. (32b).



Der rauschende jubelnde Schlufs des ganzen Satzes baut sich auf demselben Gedanken auf.

Überblicken wir zum Beschlusse noch einmal das ganze Werk, so erkennen wir, dafs dasselbe keinesfalls mehr der frühesten Schaffensperiode des Meisters zuzuzählen ist. Die ungezügelten, wenn auch genialen Kraftausbrüche, die wir in den ersten Werken des Tonschöpfers antreffen, fehlen in diesem Stücke gänzlich. Alles steht unter der Herrschaft eines mächtigen bewufsten Willens und einer strengen Selbstkritik. Sicherlich ist ein liebevolles Versenken in die Meisterschöpfungen Beethovens der Konzeption des Stückes vorhergegangen. Beethovenisch ist die meisterhafte concise Form, die Kunst aus oft unscheinbarem Keime neue fesselnde Gebilde in reicher Fülle hervorzuzaubern, doch wäre es weit gefehlt von einer Nachahmung Beethoven'scher Art und Weise sprechen zu wollen. Die charakteristischen Züge Brahms'scher Eigenart blicken uns aus jeder Seite der Partitur unverkennbar entgegen, Jeden auf's Neue anziehend, dem sie einmal lieb und wert geworden sind.

Jwan Knorr.



Johannes Brahms,

Sextett

für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli.

(No. 2. G-dur. op. 36.)

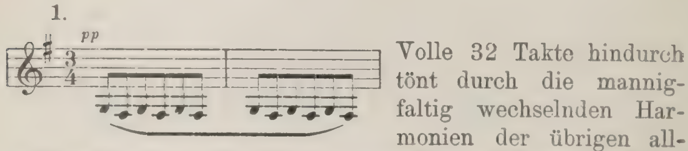
Das erste Sextett (op. 18) hat sich die Gunst der musikliebenden Kreise längst in ausgedehntestem Maasse errungen. Dem 2. Werke derselben Gattung, welchem die nachfolgenden Zeilen gewidmet werden sollen, hat sich die allgemeine Sympathie noch nicht ganz in der gleichen Weise zugewendet, trotzdem dasselbe in gar mancher Hinsicht das erste Sextett in B-dur noch überragen mag. Der Stimmungsgehalt dieser Komposition ist zum Teil sehr aparter Natur, die reichen Schätze, welche das Werk birgt, sind meist nicht an der Oberfläche zu suchen. Wie so manche andere Schöpfung des Meisters entschleiert sich uns auch diese erst dann in ihrer ganzen Schönheit und Bedeutung, wenn wir uns tiefer in dieselbe hineinversenken.

I. Allegro non troppo.

Gleich das erste Allegro non troppo ist einer jener Sätze, die nur die Hand des vollendeten Meisters zu schaffen vermag. Kühne und neue harmonische Kombinationen, eigenartige melodische Erfindung, meisterhafte Formgestaltung und vollendete contrapunktische Kunst — alles das finden wir in diesem Satze vereinigt, doch den Hauptvorzug desselben erblicken wir in dem fesselnden ungewöhnlichen Stimmungsgehalt.

Die erste Viola allein eröffnet mit einem geheimnissvollen Flüstern den Satz:
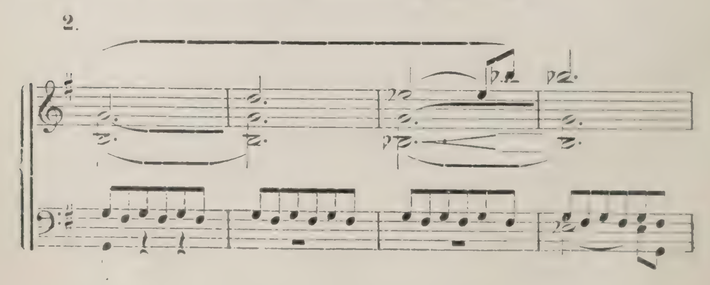
1.
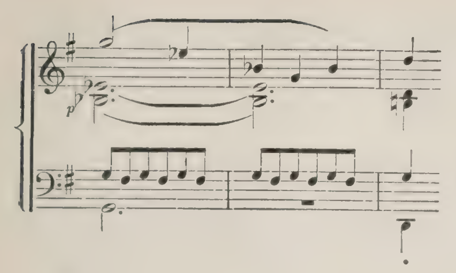


Volle 32 Takte hindurch tönt durch die mannigfaltig wechselnden Harmonien der übrigen allmählig hinzutretenden Instrumente dieselbe Figur, wie das ferne Rauschen eines Baches in dunkler unergründlicher Tiefe.

Im dritten Takte tritt mezza voce die erste Violine mit dem auch in harmonischer Beziehung so originellen ersten Hauptthema hinzu, dessen zwei aufsteigende Quintenschritte in der ferneren Entwicklung des Satzes zu vielfacher und bedeutsamer Verwendung gelangen.
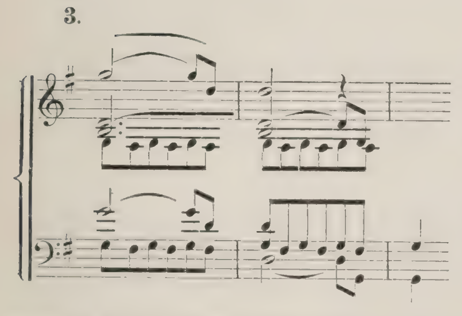
2.





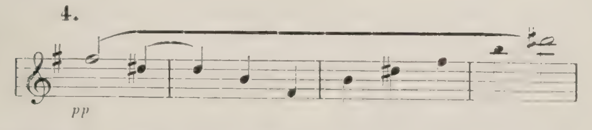
Auch das Schlussmotiv des Themas erlangt in der Folge erhöhte Bedeutung.

3.



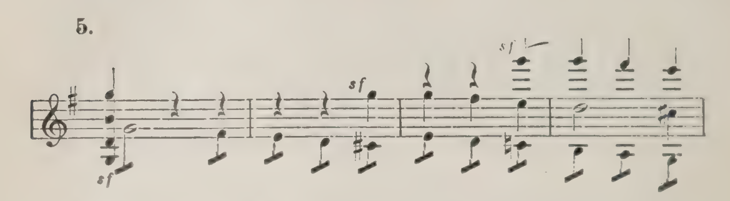
Nachdem das erste Thema seinen vorläufigen Abschluss in G-dur gefunden, wird die Achtelbewegung in der Violapartie unterbrochen. Die Instrumente vereinigen sich zu einem unisonoartigen Gang (pp) in der weit entlegenen Tonart H-dur, welche dem Motiv in Beispiel 2 (Takt 5 u. 6) entstammt.

4.
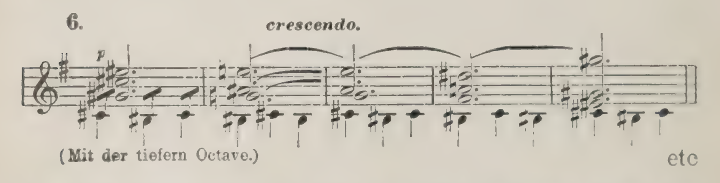


Bald darauf erfolgt eine Wiederholung des ersten Themas. Das erste Violoncell ist dieses Mal mit der Führung der Melodie betraut. Am Schlusse des Themas wird die erste Violine zur leitenden Stimme; das bisher durchweg festgehaltene pp und p weicht einem energischen crescendo, das bis zum forte führt. Ein neuer Gedanke, welcher den
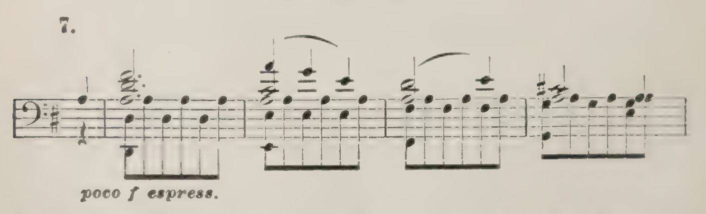
Eintritt des eigentlichen zweiten Hauptthemas vorbereiten soll, erscheint hier und wird in kunstvollen Nachahmungen durchgeführt.



Noch einmal wiederholt sich das Spiel mit den beiden nebeneinander liegenden Tönen (Beispiel 1). Dieses Mal werden aus den Achteln Viertelnoten.
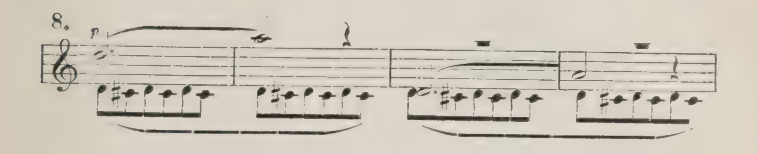


In einer unerwarteten Wendung tritt die Tonart D-dur ein, mit ihr der zweite Hauptgedanke, vom 1. Violoncell vorgetragen. Es ist eine wundervolle, breite und edle Melodie, so recht aus voller Brust gesungen!

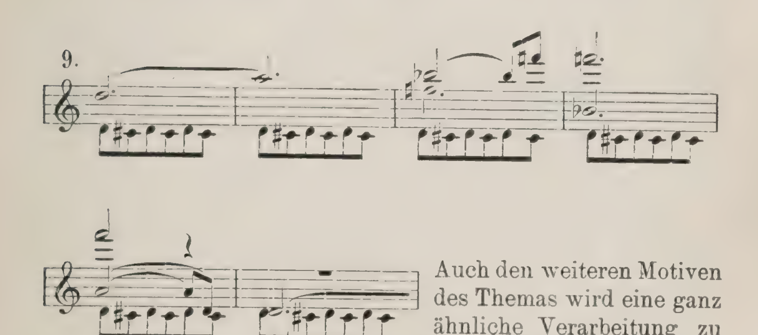


Am Schlusse des ersten Teils kündet sich in dem Quintenschritt das erste Hauptthema wieder bedeutungsvoll an, die.

charakteristische Achtelfigur (Beisp. 1) finden wir in der 2. Violine wieder.
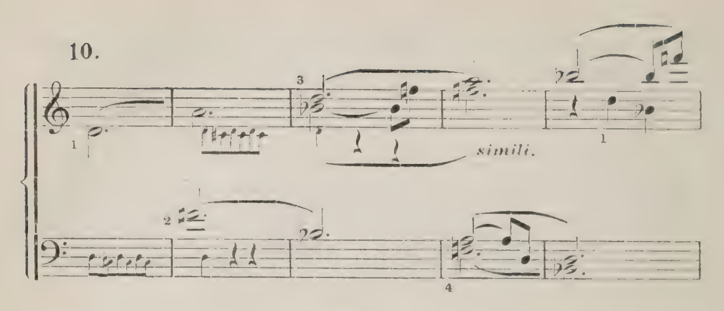


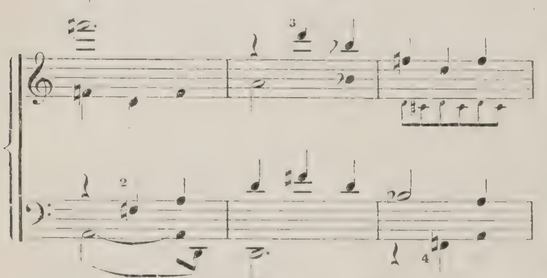
Der Durchführungsteil wird mit sehr merkwürdigen kontrapunktischen Combinationen eröffnet Zu der Achtelfigur der zweiten Violine erklingt in den andern Instrumenten der erste Hauptgedanke als Canon in der Gegenbewegung.



Auch den weiteren Motiven des Themas wird eine ganz ähnliche Verarbeitung zu Teil. Die im 9. Beispiel gegebene Stelle erfährt kurz darauf eine noch kunstvollere Behandlung, indem sich die Eintritte des Themas noch dichter auf dem Fusse folgen. Das folgende Beispiel zeigt uns (mit teilweiser Hinweglassung der nur begleitenden Stimmen) in der ungemein fesselnden Verwebung der ersten Takte des Hauptthemas ein sehr interessantes kontrapunktisches Problem und dessen meisterhafte Lösung.
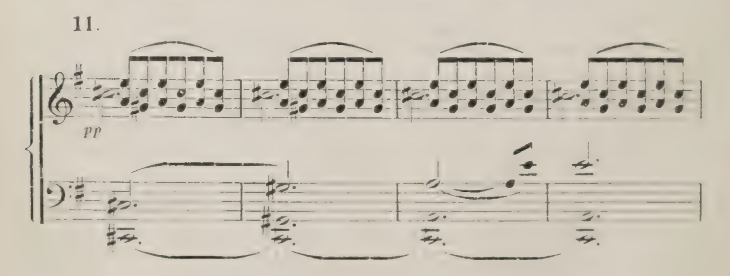
10.
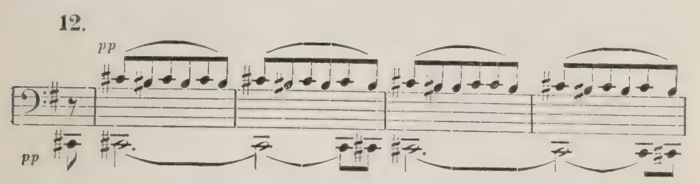




Nach einem energischen Abschlusse auf dem A-dur - Accord steigt die Achtelfigur, welche den ganzen Satz eröffnete, aus der Tiefe auf. Die erste Violine und Bratsche lassen sich in einem leisen Rauschen vernehmen, tief unten erklingt das Hauptthema dazu. Wahrhaft überraschend wirkt das Hin- und Herschwanken zwischen Dur und Moll.

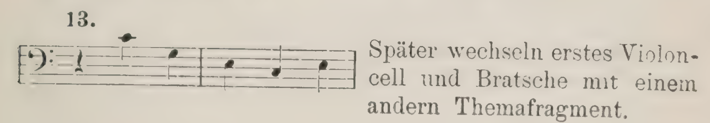
11.
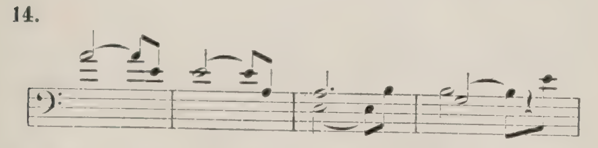


Schattenhaft, wie von dem ungewissen Lichte des Mondes beschienen, ziehen die Gestalten an uns vorüber. Seltsam ergreifend ist der Schluss der ganzen Stelle: in der äussersten Tiefe, dem Verlöschen nahe, ertönt nur noch der Rhythmus des Schlussmotivs in gänzlicher Einsamkeit und Verlassenheit, in der Bratsche murmelt das Achtelmotiv eintönig fort.



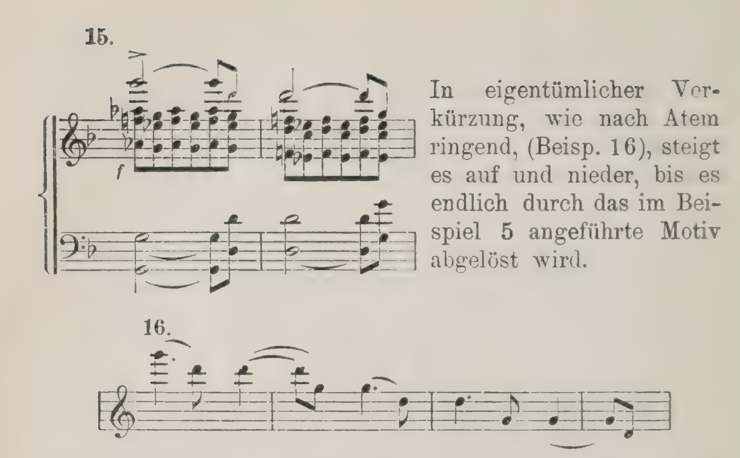
Ein unerwarteter Forteeinsatz ändert mit einem Schlage das ganze Bild. Die Achtelfigur (Beispiel 1) beginnt eine rastlose Wanderung. Seltsam rauscht und wogt es in den Stimmen, wie von Windeshauch getrieben flattern Bruchstücke des Hauptthemas vorüber. Zuerst lässt das 2. Violoncell das folgende aus dem 2. Takte des Themas gebildete Motiv einige Male pizzicato erklingen.



Später wechseln erstes Violoncell und Bratsche mit einem andern Themafragment.
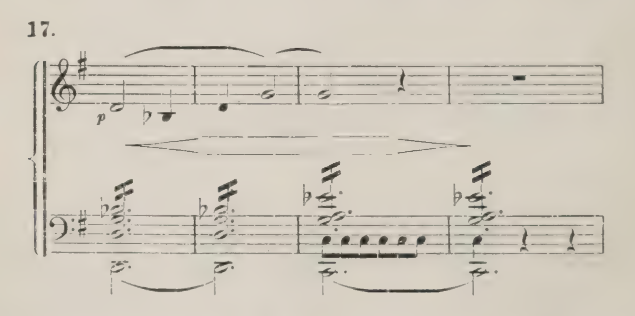


Dieses Motiv gewinnt endlich die Oberhand, in schneidender Dissonanz mit den Mittelstimmen setzt es gleichzeitig in gerader und entgegengesetzter Bewegung in Höhe und Tiefe ein.



In eigentümlicher Verkürzung, wie nach Atem ringend, (Beisp. 16), steigt es auf und nieder, bis es endlich durch das im Beispiel 5 angeführte Motiv abgelöst wird.

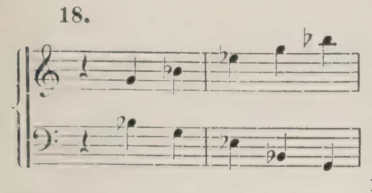
Zagend versuchen nach einander erste Violine und erste Bratsche das Hauptthema einzuführen, doch halten sie, wie eingeschüchtert durch den plötzlich sich dazwischen schiebenden fremden Accord, immer wieder inne.



Bald darauf wendet der Satz sich endgültig der Grundtonart zu, in welcher das Thema zu ungestörter Aussprache gelangt.

Der erste Hauptgedanke erhält eine ähnliche Begleitung wie bei seinem ersten Auftreten, indessen fügen 2. Violine und Violoncell noch ein dem Thema entlehntes Pizzicato-Motiv dem Ganzen hinzu. (Vergl. Beisp. 13).

18.

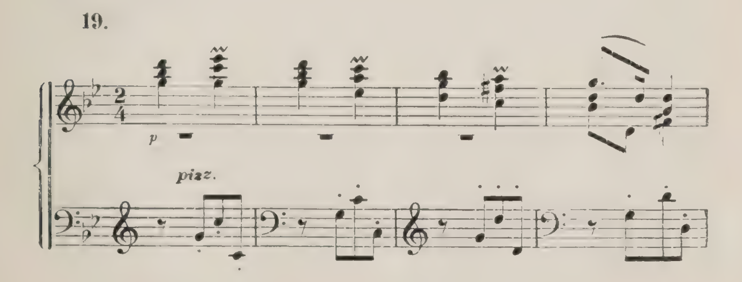


Der Wiederholungsteil weist in seinem weiteren Verlaufe keine wesentlichen Veränderungen auf, am Schlusse mündet er in ein „Poco sostenuto“, welches das Thema auf einer sehr überraschenden neuen harmonischen Grundlage zeigt. Naehdem das Tempo allmählich wieder beschleunigt worden ist, schliesst der Satz mit dem mehrfach wiederholten Wechsel der Harmonien G-dur — Es-dur (siehe auch den Anfang) vollständig ab.

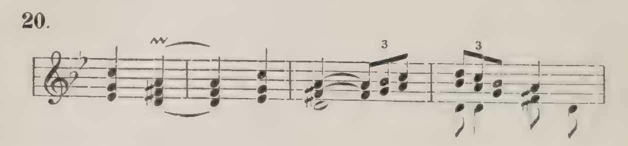
II. Scherzo, Allegro non troppo.

Eine ganz aparte Physiognomie zeigt der nun folgende Scherzosatz. Den Anfang bildet eine wehmütig zarte Melodie in G-moll, deren eigentümliche Wendungen etwas an slavische Volksmusik gemahnen.
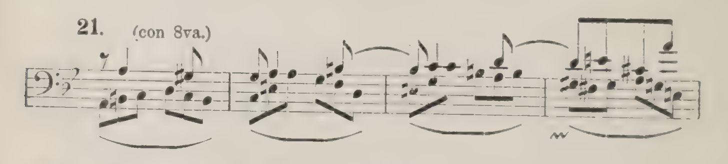
19.



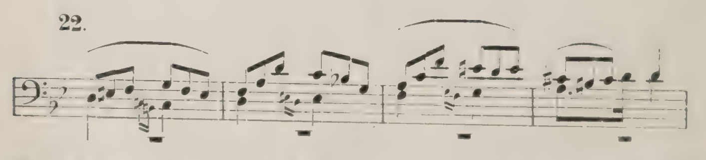
In seiner Fortsetzung enthält dieses Thema eine Triolenfigur, welche im fernern Verlaufe des Satzes mannigfaltige Verwendung findet.



Zunächst bringt die erste Violine im Verein mit der ersten Bratsche ein aus diesem Motiv gebildetes Thema, welches zu einem kleinen Fugato benützt wird. Das Violoncell folgt mit der Beantwortung dieses Gedankens in A-moll. In der begleitenden Stimme erkennen wir die ersten 4 Takte der Hauptmelodie (Beisp. 19) in der Gegenbewegung wieder, allerdings durch den syncopirten Rhythmus in seltsamer Weise verhüllt.

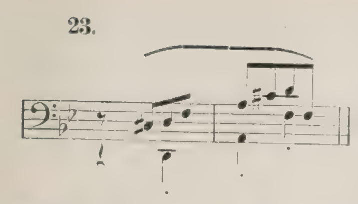


Später lässt sich das Violoncell mit demselben Achtelgange, der nunmehr keine rhythmische Umgestaltung mehr zeigt, zu dem Triolenthema vernehmen.
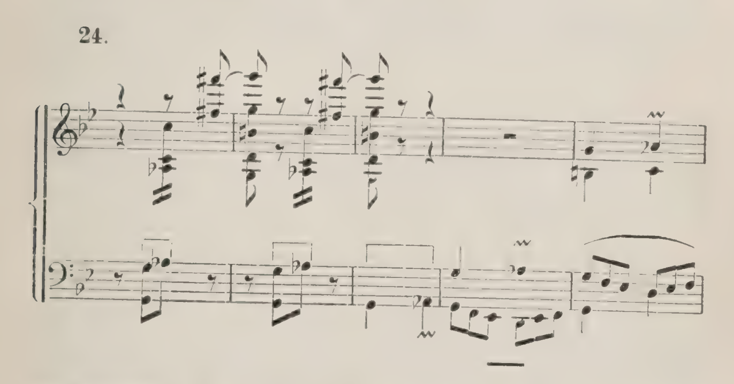


Eine kurze Achtelfigur des Violoncells bildet den Abschluss des ersten Teiles.

23.



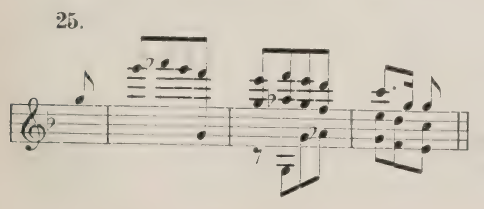
Über einem leise pochenden Triolenrhythmus der Bratsche setzen die höheren Instrumente diesen Gang fort. Rastlos wogt die Modulation hin und her, immer kürzere Bruchteile des Motivs werden in Nachahmungen zwischen höheren und tieferen Instrumenten durchgeführt, bis sich endlich aus dem letzten, kleinsten Fragment der Figur in überraschender Weise das Hauptthema entwickelt.

24.



Am Schlusse des ganzen Teiles zeigt sich das Hauptthema noch einmal in einer neuen Metamorphose.
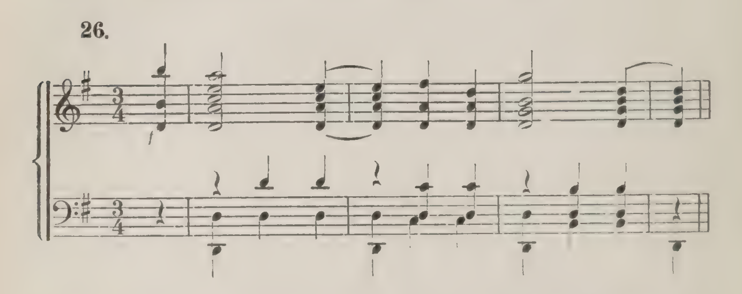
25.



Nach einer längeren Fermate werden wir durch einen Dursatz (Presto giocoso) plötzlich in eine ganz andere
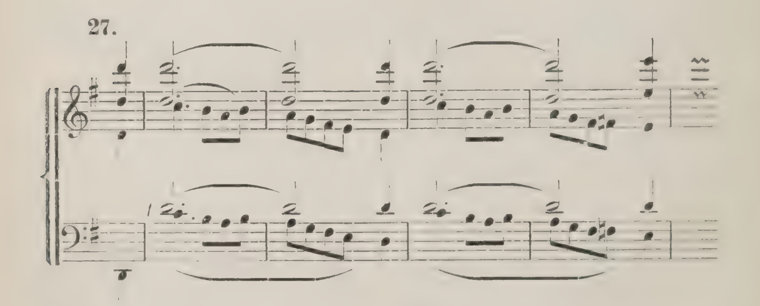
Stimmungswelt versetzt. Die zierlich-graziösen und dabei doch so ausdrucksvollen Weisen sind verklungen, ein übermütig toller Tanzrhythmus, von allen sechs Instrumenten jubelnd aufgenommen, stürmt ungestüm daher.

26.
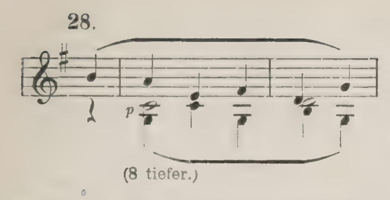


Eine schwirrende Achtelfigur von Violine II und Violoncell I in den Tumult hineingeschleudert, lässt das Bild einer Gruppe von wilden Tänzern noch deutlicher vor unserer Phantasie erstehen.

27.
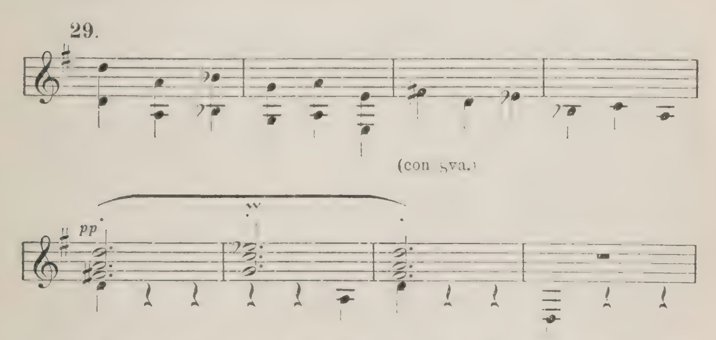


Wie erschrocken über ihr Toben scheinen die Ausgelassenen zu stutzen, nur leise tönt die eigentümlich umgeformte Tanzweise in einigen Instrumenten weiter.

28.



Bald steigert sich die Heftigkeit auf's Neue, in gewaltigem Anlaufe führt die Achtelfigur (Beisp. 27), dieses Mal in der Gegenbewegung, zur Wiederholung des Hauptthemas. In wundervoller Weise ist der Schluss des Prestosatzes mit dem Wiedereintritt des Allegro non troppo in G-moll verknüpft. Aus dem im 27. Beispiele angegebenen Motiv entsteht ein Pizzicatogang, welcher in die Tiefe führt, auf dem letzten Tone desselben erscheint, wie von einem Lufthauch aus weiter Ferne hergeweht, der Anfang des ersten Themas:

29.
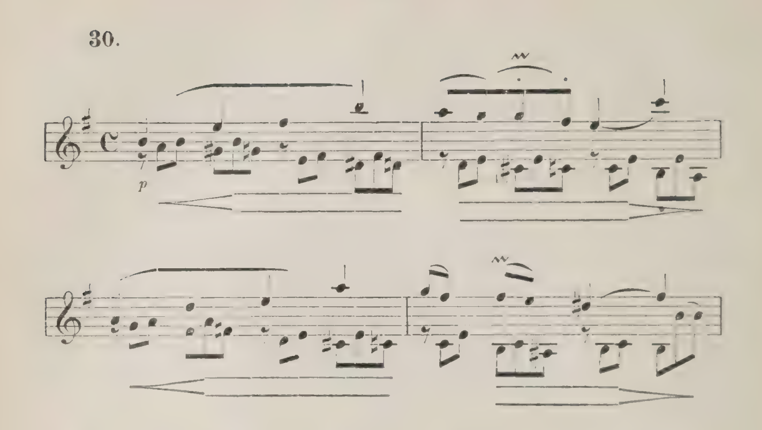


Ganz am Schlusse des Satzes erklingt das Thema in ähnlicher Weise wie im 25. Beispiele umgestaltet noch ein letztes Mal.

III. Poco Adagio.
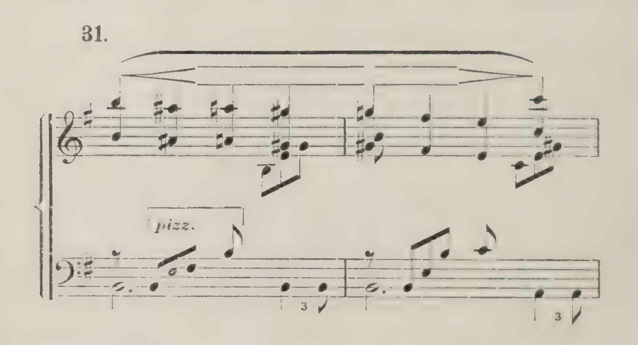
Der langsame Satz besteht aus einem Thema und Variationen. Das etwas spröde Thema lässt Geschlossenheit und eindringliche Melodik vermissen, desto blühender und schöner wird dagegen die Tonsprache von einer Variation zur andern.

30.
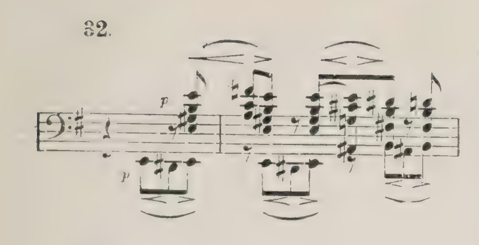


In der ersten Variation führen 1. Violine und 1. Bratsche in Octaven eine vorwiegend chromatisch gehaltene klagende Melodie durch, welche durch harfenähnliche Klänge der mittleren Instrumente in anziehender Weise begleitet wird.

31.



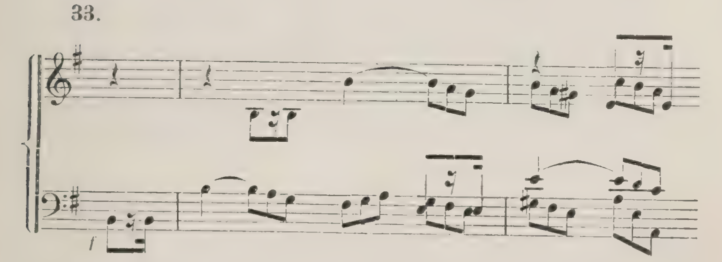
Wie von einer schweren Last zu Boden gedrückt ächzen die Stimmen in der zweiten Variation vergebens nach Atem, nach Befreiung von unerträglichem Drucke ringend.
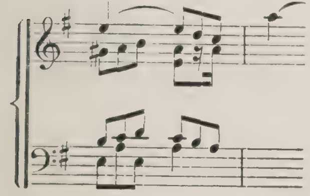
32.



In der dritten Variation (Più animato) lassen sich die Instrumente nach einander mit einer kühn aufstrebenden Figur vernehmen.

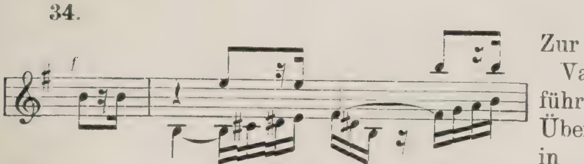
33.





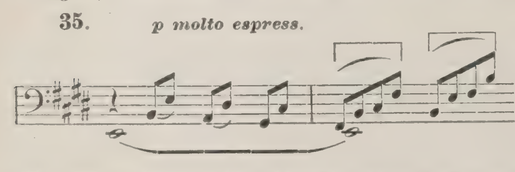
Im zweiten Teile gesellt sich beschwichtigend ein liebliches Motiv der Oberstimmen zu der aufgeregten Triolenfigur der Bässe. Mit dieser Variation steht die folgende in sehr nahen Beziehungen, da das Hauptmotiv derselben sich als eine leicht variirte Umkehrung des im 38. Beispiele an geführten Gedankens darstellt.

34.

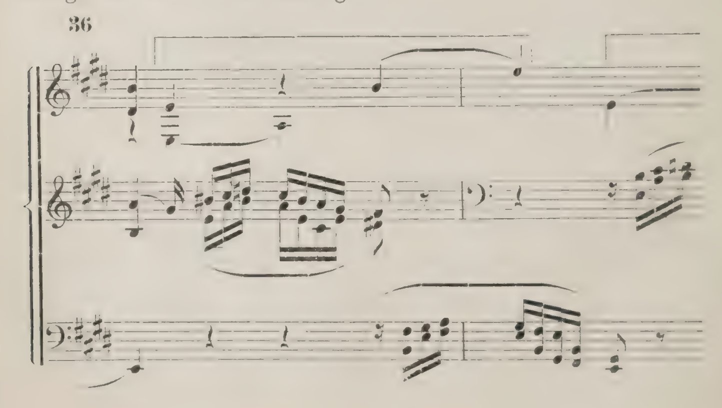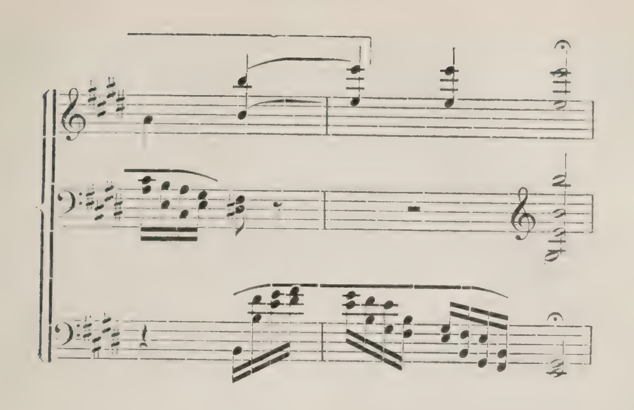


Zur nächsten Variation führt eine Überleitung, in welcher das charakteristische Quartenmotiv des Themas (Beispiel 30) aus der Tiefe aufsteigt, in der Höhe antwortet die erste

Violine mit derselben Figur in doppelt langen Noten. In trübem Molltone, ernst und in sich gekehrt bewegt sich das Thema und die bisher betrachteten Variationen. Nun beginnt ein helleres und doch so sanftes Licht zu scheinen, es ist als ob mit einem Male ein mildes Lächeln die vorher so strengen, herben Züge eines trotzigen Männerantlitzes verklärte. In reichen gebundenen Sechszehntelgängen wogen die Stimmen auf und nieder, kosend und schmeichelnd. Am Schlusse des Satzes lässt das erste Violoncell über einem lang ausgehaltenen tiefen E des 2. Violoncells, begleitet von dem leisen Rauschen der andern Instrumente wiederum die bedeutsamen Quartenschritte des Themas erklingen, die erste Violine antwortet in ihrer höchsten Region.



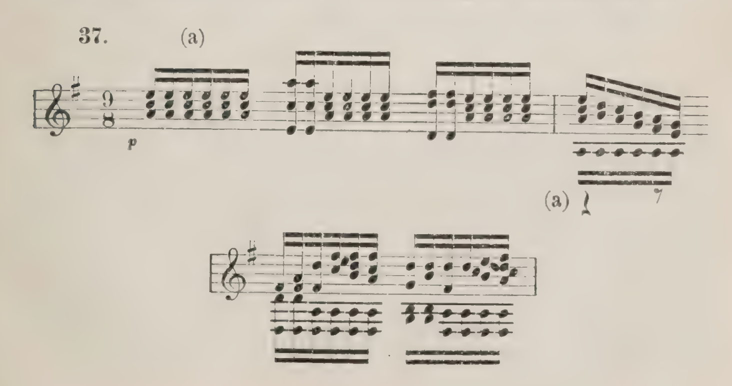
Noch deutlicher kündigt sich das Thema in den folgenden Takten an, das Violoncell bringt den Anfang desselben, andere Instrumente folgen, in weitester Ferne mit verschobenem Rhythmus verklingt es endlich vollständig.



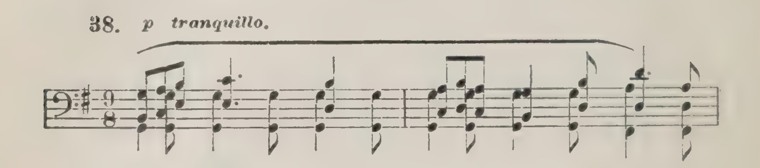


IV. Poco Allegro.

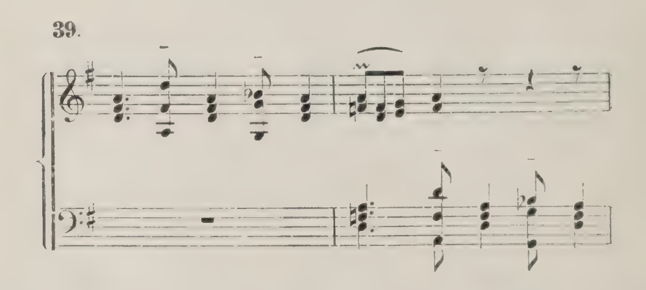
Der letzte Satz ist wohl der fasslichste des ganzen Stückes. In eigentümlicher Weise stehen sich gleich im Anfange zwei gegensätzliche Gedanken gegenüber. Der erste derselben, im Wesentlichen nur aus einem kurzen Sechszehntelmotiv bestehend, wird in den ersten Takten in mannigfachen contrapunktischen Verknüpfungen durchgeführt.



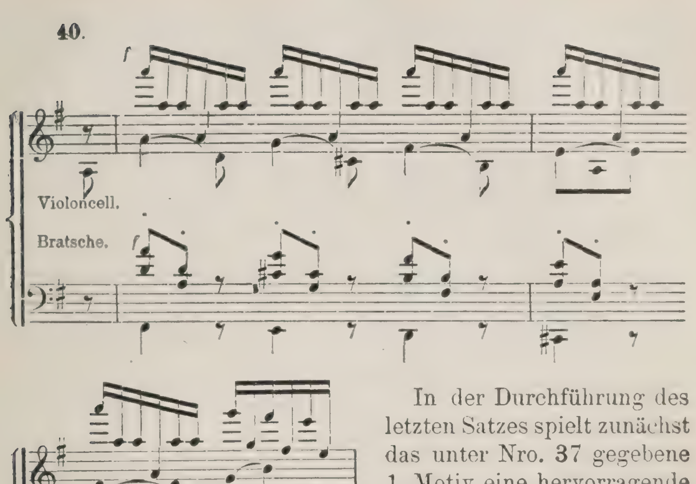
Unmittelbar an diese unruhig hin und her flackernden Figuren schliesst sich eine sehr getragene ausdrucksvolle Melodie, welche von der 1. Violine eingeführt wird.
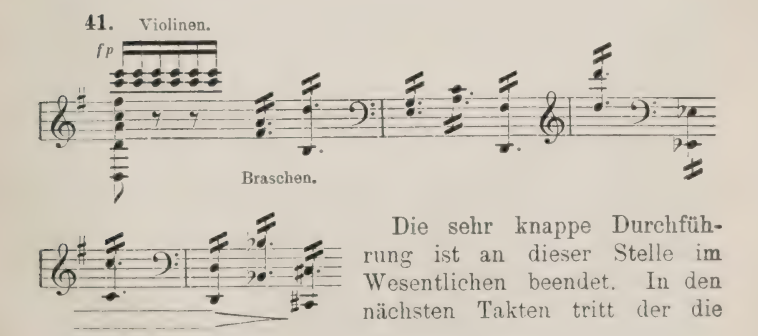


Nach einigen Takten verschwindet auch dieses Thema wieder, um dem in origineller Weise umgestalteten ersten Hauptgedanken Raum zu geben.



Noch einmal erscheint das ruhige Gesangsthema, dieses Mal von der Bratsche vorgetragen und von einer Gegenmelodie der Violinen begleitet. Nach einer grossen Steigerung bricht das Thema plötzlich ab und wird durch die schwirrende Sechszehntelfigur abgelöst. Kurz darauf setzt das Violoncell in D-dur mit dem 2. Hauptgedanken ein, welchen die erste Violine mit lebhaften Figuren umspielt. Gleichzeitig, das Violoncell gleichsam persiflierend, lässt die Bratsche das Thema in kurz abgerissenen Pizzicatotönen erklingen.



In der Durchführung des letzten Satzes spielt zunächst das unter Nro. 37 gegebene 1. Motiv eine hervorragende Rolle. Ein kurzes Fugato endet in einem an Beethovensche Art gemahnenden geistreichen Spiele mit einem Bruchstück des soeben erwähnten Gedankens.



Die sehr knappe Durchführung ist an dieser Stelle im Wesentlichen beendet. In den nächsten Takten tritt der die

ruhigere Episode des ersten Themas bildende Gedanke gleichsam unsicher tastend hervor, endlich ist die Haupttonart G-dur erreicht, in welcher er nun von der ersten Violine zu Ende geführt wird. Der Repetitionsteil verläuft in üblicher Weise, an denselben schliesst sich ein weit ausgeführter Anhang, in welchem zuerst Motive des 2. Themas zur Verarbeitung kommen. In dem letzten mit „Animato“ bezeichneten Abschnitte des Schlusssatzes erkennen wir zunächst eine Wiederholung eines grossen Teiles der Durchführung wieder, interessante Verknüpfungen der beiden ersten Hauptmotive führen alsdann den rauschenden glänzenden Schluss des ganzen lebensvollen Satzes herbei.

Iwan Knorr.





Johannes Brahms,

Trio

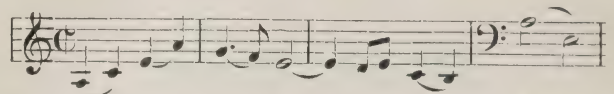
für Pianoforte, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncello.

Op. 114.

Als Bülow (1880—1885) das Meininger Orchester leitete, war die kleine deutsche Residenz die Premièren-Stätte vieler Brahms'schen Novitäten. Die ganze ernste, lediglich auf das Wesen und nie auf den Schein zusteuernde Kunstübungsweise Bülow's mufste Brahms überaus sympathisch sein. Waren doch auch die „Proben" daselbst nicht nur Vorbereitungen für eine etwa schon annoncierte Aufführung, sondern Stunden gründlichen Studiums, rastlosen Eindringens in die innerste Organisation eines Kunstwerkes. — Anläfslich eines Besuches in Meiningen wurde Brahms auf den Klarinettisten Mühlfeld aufmerksam, einen Künstler, der nicht nur ein Meister seines Instrumentes, sondern auch ein Mann von lebhaftem musikalischen Temperamente und jener congenialen Reproduktionskraft ist, die man in solcher Intensität nur ganz selten antrifft. Im Sommer 1891 schrieb nun Brahms in Ischl zwei Kammermusikwerke, das Quintett op. 115 und das Trio op. 114 in denen der Klarinette — in erster Linie derjenigen Mühlfeld's — eine führende Rolle zugedacht war und von denen hier das zweite kurz erläutert werden soll.

I. Satz.

Der 1. Satz (Allegro, A-moll, ₵) wird vom Cello allein mit dem Hauptthema



eröffnet, das dann sogleich die Klarinette aufnimmt und weiterführt, bis sie auf einem tiefen e ausruht. Zu diesem gehaltenen Tone erklingt dann (etwas figuriert) ein Nebengedanke, der im weiteren Verlaufe sich als eines der ergiebigsten Elemente des ganzen Satzes erweist:

a

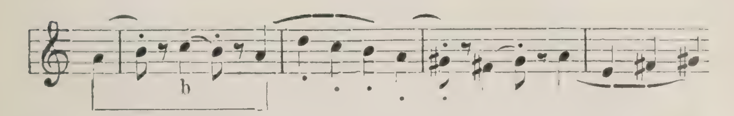
Clar.

Cello.

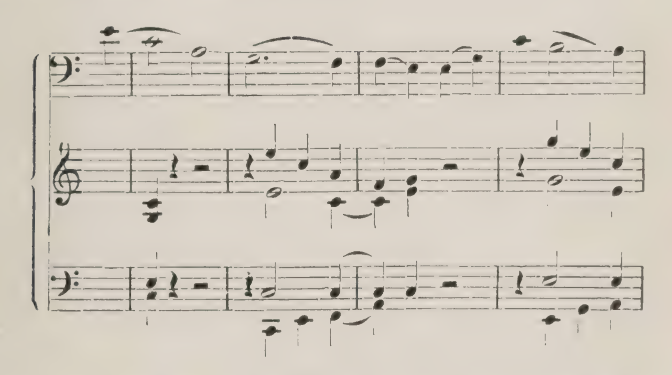
a

A
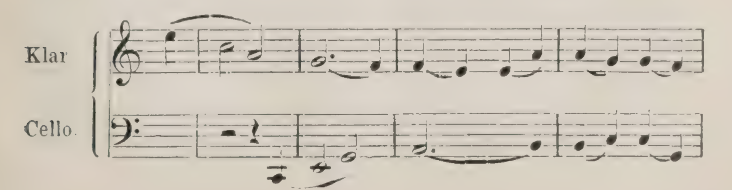
(A als Vergröfserung von a zu erkennen.) — Nachdem sogleich darnach der Anfang des Stückes im Klavier mit kühnerem Schwunge gebracht wurde, singt das Cello den oben mitgeteilten Nebengedanken in einfachster Fassung:

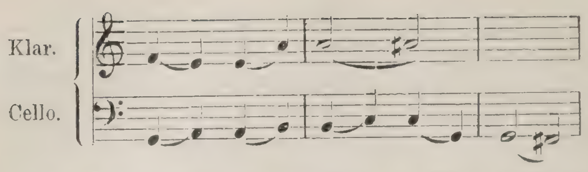


Sogleich beginnt ein kurzes thematisches Spiel mit dem Motive b und der Satz wendet sich nach C-dur, der Paralelltonart von A-moll. Da ertönt im Cello das sehnsüchtige zweite Hauptthema:

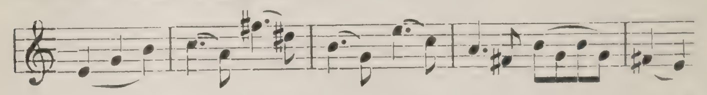


das, nachdem es von der Klarinette aufgenommen wurde, sogleich in einem Kanon in der Gegenbewegung anmutig verarbeitet wird.
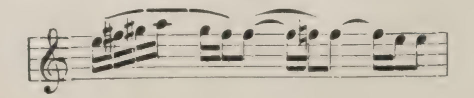




Der erste — nicht repetierte — Teil schliefst mit einem dritten Haupt-Thema in E-moll:



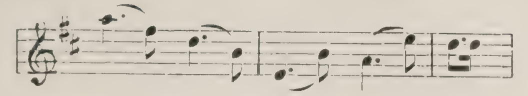
Wie man sieht, beginnen alle drei Hauptthemen mit zerlegten Dreiklängen, wohl ein Hauptgrund dafür, dafs Brahms in der nunmehr beginnenden knappen Durchführung, des Gegensatzes wegen, ein Skalenmotiv bevorzugt, das dann in beweglichster Weise in den dritten Teil überleitet, der wieder in A-moll beginnt, aber den Anfang des Satzes verschweigt und gleich mit dem Nebengedanken einsetzt. Das zweite Thema (diesmal von der Klarinette vorgetragen) steht in dieser Wiederkehrgruppe in F-dur und erst das 3. Thema in A-moll. Nachdem dieses letztere Thema einmal in A-dur auftrat, schliefst der kurz und bündig sich gebende 1. Satz mit einer knappen, aus dem Nebengedanken und dem Skalenmotive gewebten Coda, die leise in zerlegten Accorden (von Klarinette und Cello gespielt,) ausklingt.

II. Satz.
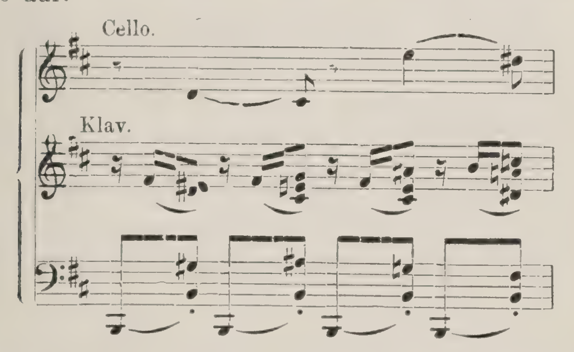
Der 2. Satz (Adagio, D-dur, $\frac{4}{4}$) beginnt mit einem breit dahinfliessenden Gesange, den Klarinette und Cello abwechselnd ausführen und der sich im weiteren Verlaufe nach A-dur wendet. In dieser Tonart tritt ein zweiter Gedanke ein, mit dem Anfange:



Nachdem der erste Gesang in der vereinfachten Form:



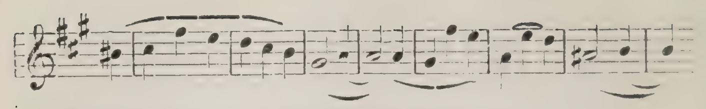
vorübergehend anklang, tritt ein von charakteristischen Klavierfiguren begleiteter Dialog zwischen Klarinette und Cello auf:



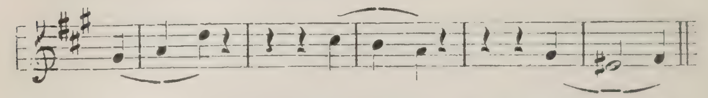
der sich dann in die Unterdominante G-dur wendet, wo nun das Hauptthema auftritt, alsbald gefolgt von dem zweiten Gedanken (in D-dur). Nochmals erscheint — in reicherer Ausführung — der oben angeführte Dialog, und mit sinnfälligen Anklängen an das erste Thema schliefst der, in einem ununterbrochenen Flufse dahinströmende, von innigster Gemütswärme durchhauchte Satz.

III. Satz.

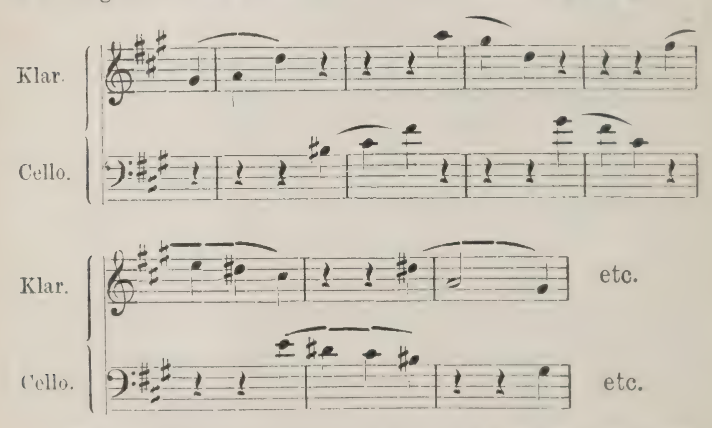
Der 3. Satz (Andantino grazioso, A-dur, $\frac{3}{4}$) ist ungefähr in der Form eines Menuett's oder Scherzo's mit Trio gehalten. In der Stimmung reiht er sich an jene, freudige innerliche Abgeschlossenheit, wohlige Befriedigung atmenden Sätze an, deren Brahms in letzterer Zeit eine Anzahl geschrieben. Hier das Hauptthema:
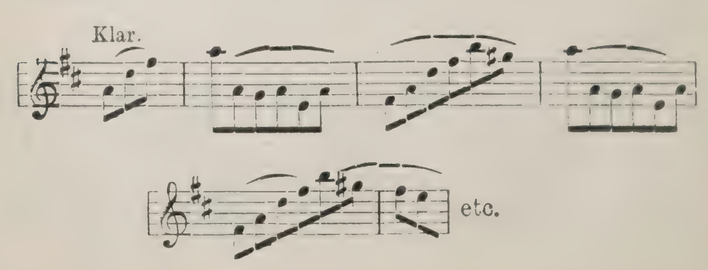


das später gleichsam zerpflückt auftritt:



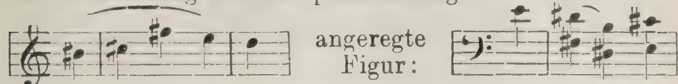
und mit seinen einfachsten Elementen und deren Umkehrungen Anlass zu reizendem motivischen Spiele giebt:



Das „Trio“ steht in D-dur und besitzt folgendes Thema:



In der Klavierbegleitung regt sich zuweilen ein von der Umkehrung des Hauptsatzanfangs:

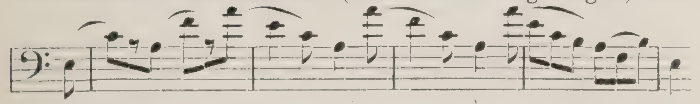


angeregte Figur:
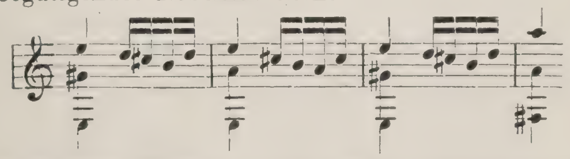
Mit einer gekürzten Reprise des Hauptsatzes schliefst das Andantino grazioso.

IV. Satz.

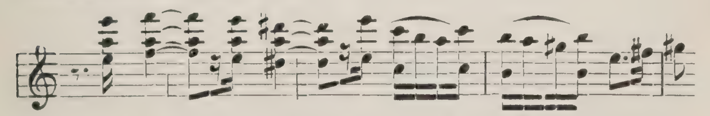
Der 4. Satz (Allegro, A-moll, $\frac{2}{4}$ [$\frac{6}{8}$]) setzt mit einer leidenschaftlichen Melodie (vom Cello vorgetragen) ein:



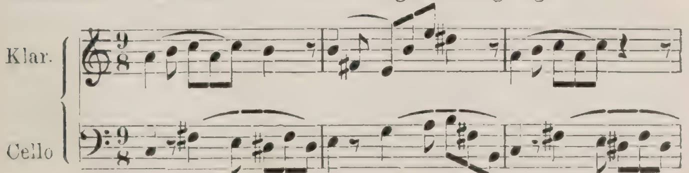
ein begütigendes Nebensätzchen:
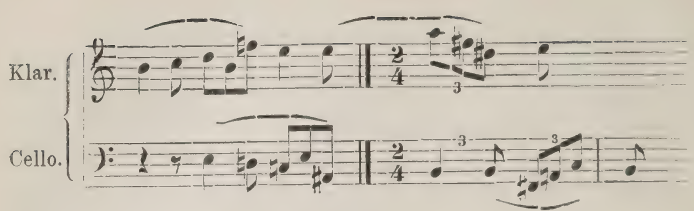


bringt ruhigere Töne, die aber sogleich wieder von dem stürmisch eindringenden:

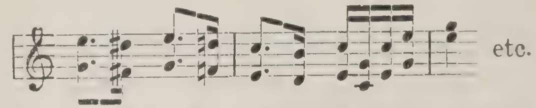


verscheucht werden. Ein zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takt schwankendes Sätzchen giebt sich etwa wie ein „Seitensatz", ein Gesangsthema, ohne eine ganz sichere Gestalt anzunehmen. Ein Kanon in der Gegenbewegung:

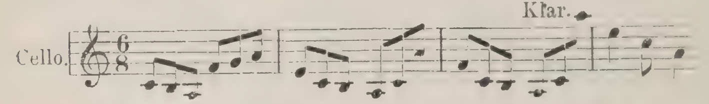




führt zu der Schlufsgruppe:



diese lenkt (ohne Repetition) sogleich wieder in den Hauptsatz, der bald darauf eine etwas transformierte Gestalt annimmt:



In ähnlicher Aneinanderreihung kommen die bisher gebrachten Themen, nur der Tonika accomodiert, an die Reihe. Mit starker Betonung des Hauptthema's schliefst der leidenschaftliche Satz, der durch die virtuose Behandlung der Klarinette, namentlich durch Verwertung ihrer seltener verwendeten hohen Töne ein ganz eigentümliches Kolorit erhält. Die Mischung der drei Instrumente mufs eine überaus glückliche genannt werden.

R. Heuberger.

Johannes Brahms,

Quintett
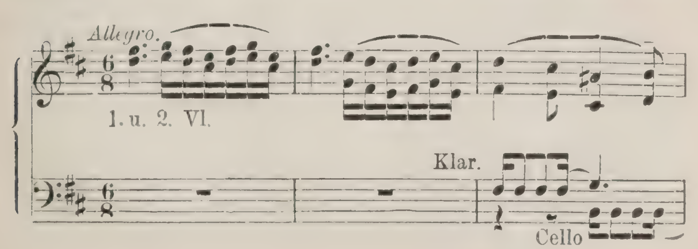
für Klarinette (oder Bratsche), 2 Violinen, Bratsche und Violoncello.
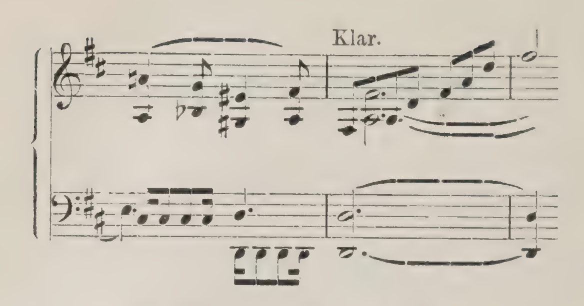
Op 115

Das Quintett op. 115, das „Klarinettquintett“ wie es im Munde der Musiker heifst, wurde im Sommer 1891 in Ischl komponiert. Die direkte Veranlassung zur Komposition des Stückes dürfte, so wie beim Klarinett-Trio, in Brahms Bekanntschaft mit dem Meiningen'schen Hofmusikus Richard Mühlfeld zu suchen sein. Dieser bedeutende Künstler hat denn auch in Wien, Berlin und vielen andren Städten bei den Premièren des Quintetts den Klarinettpart gespielt.

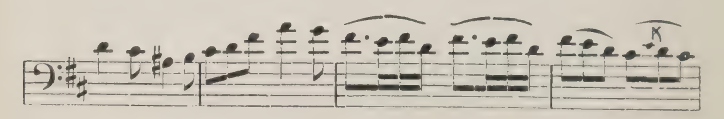
I. Allegro (H-moll, $\frac{6}{8}$.)

Mit einer kurzen phantasieartigen Einleitung, aus deren Elementen sich dann erst das Hauptthema des ersten Satzes entwickelt, gleichsam abklärt, beginnt das Stück:

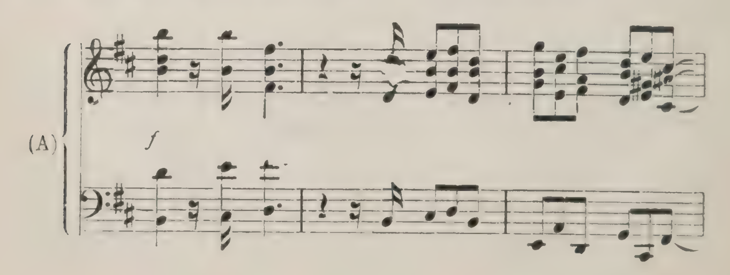


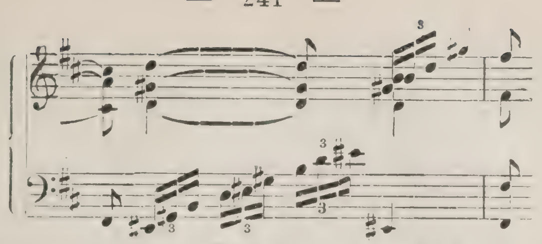


Im 4. Takte derselben setzt die Klarinette ein, stellt sich, wie eine bestimmte führende Persönlichkeit dem Streicherkörper gegenüber, durchmifst, wie ihre Kräfte prüfend, fast ihr ganzes Tonbereich von der Tiefe nach der Höhe und senkt sich dann sinnend auf einem tiefen fis zur Ruhe. Da beginnt das Violoncello das breite, gesangvolle Hauptthema:



das vier Takte später die Violinen nochmal frisch ansetzen und zu Ende singen. Auf dem Schlufsaccorde desselben tritt ein neuer, energischer, ebenfalls in der Haupttonart H-moll stehender Nebengedanke (A) ein, der sich also als Zwischenglied charakterisiert:
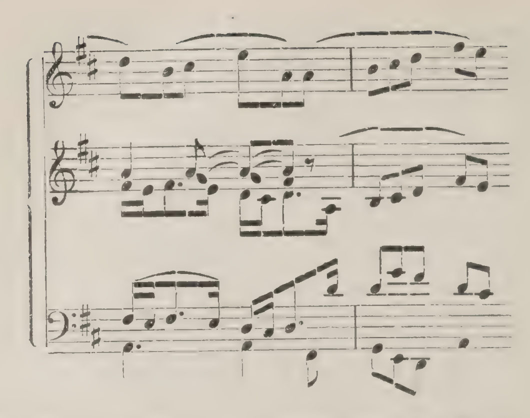




und der, unter teilweiser Beibehaltung der Sechszehnteltriolenbewegung, eine kurze Ausführung erfährt und auf dem A-dur-Accorde scharf, wie mit einem Schwertstreiche, (bei dem Buchstaben C der Partitur) abschliefst. In diesem Momente gewinnt eine glückselige Stimmung die Oberhand und singt sich in dem zwischen den Violinen und der Klarinette hin- und herwogenden zweiten Thema wohlig und freudig aus.

C Klar

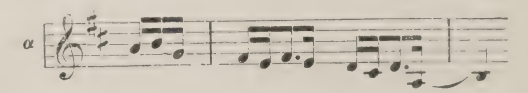
1. Vl. 2. Vl.

Vla.

Cello.

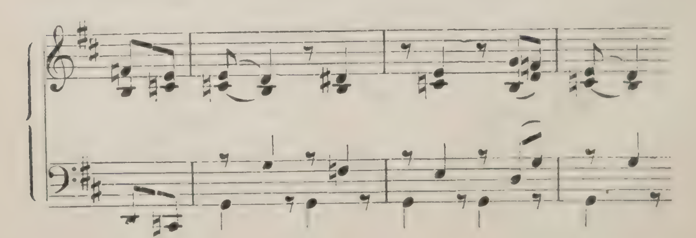


Das Bezeichnende an diesem ganzen Gefüge ist das Festhalten an dem unter [1] vom Cello angeschlagenen Zwei-Noten-Elemente. Die gleich darauf eintretende Viola antwortet — rhythmisch verschoben und in der Gegenbewegung [2] — mit demselben Motive, ebenso die 1. Violine. Die Melodie der Klarinette, jene ([3]) der 1. Violine, sowie das kurz darauf in Violine und Viola erscheinende Gliedchen *α*:
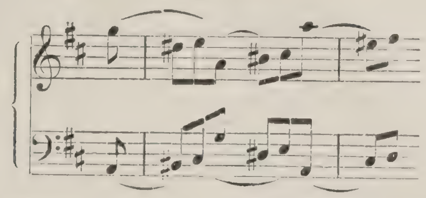


lassen sich als, aus jenem Keime entwickelt, erkennen.
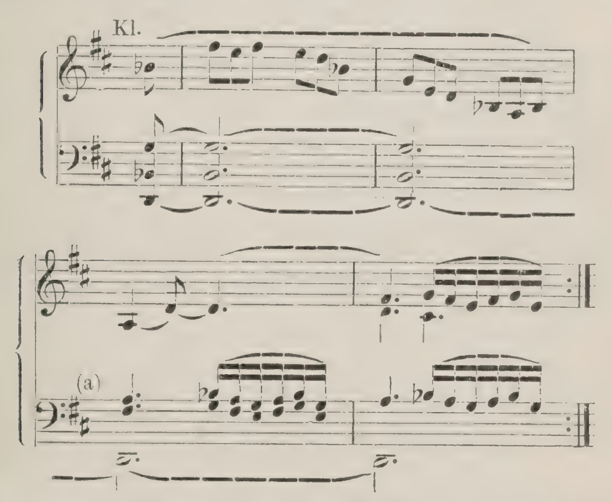
Auch das kurz darauf hervorblühende, seufzende, dritte Thema



so wie die feurige Schlufsgruppe:
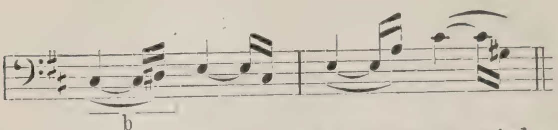


und deren ruhiger Abgesang sind daraus hervorgegangen. Mit einer zuerst tief aufatmenden, sich dann still herabsenkenden Phrase der Klarinette:

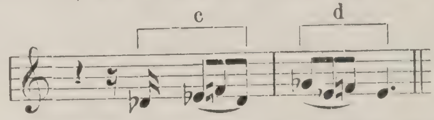


schliefst der erste Teil während sich (bei a) bereits wieder das Motiv aus der Einleitung anmeldete und dadurch sowohl für die Repetition, wie für den Übergang in den Durchführungsteil den besten Anlafs bot.
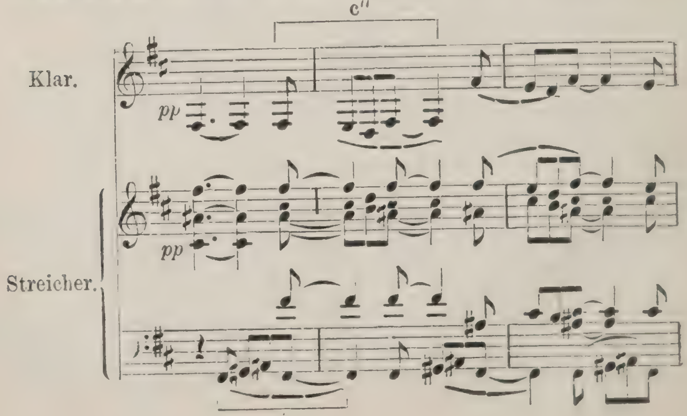
Die Durchführung knüpft an die Anfangsphantasie an, wendet sich nach Cis-moll und hält sich zuerst thematisch hauptsächlich an das Motiv a, neben den mit der Figur b



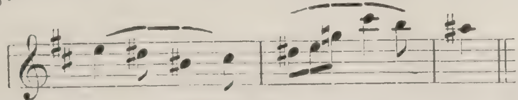
ein neues rhythmisches Element eingeführt wird. Nach Des-dur versetzt, tritt der Nebengedanke A ein und hat sowohl durch diese Übertragung aus dem Moll- nach dem Dur-Geschlechte, als durch die Bindung der Achtelfigur



ein völlig anderes, rührendes, elegisches Aussehen bekommen. Die mannhaft trotzigen Aufangsaccorde dieses Nebengedankens werden immer mehr von dem Wechselgesange zwischen den Motiven c und d übersponnen, immer mehr und mehr tritt ihr Rhythmus in den Schatten einer Begleitungsfigur zurück, und wie der Satz sich nach der Oberdominante der Haupttonart, also nach Fis wendet, verliert auch die Figur c, die bisher noch immer im Cello grollte, ihre letzte Schärfe, indem die auftaktige Sechszehntelnote sich in ein ruhiges Achtel verwandelt:



(c″ ist leicht als Umkehrung von c′ zu erkennen.) — Auf der Harmonie von Fis-dur ruhend, intoniert nun die Klarinette einen, dem Hauptthema nachgebildeten Gesang:

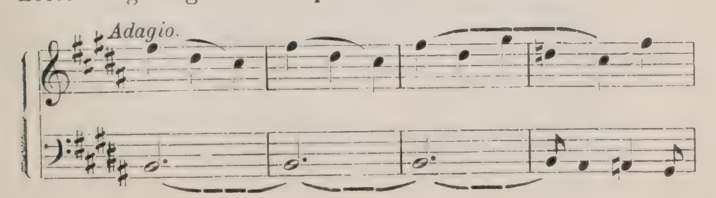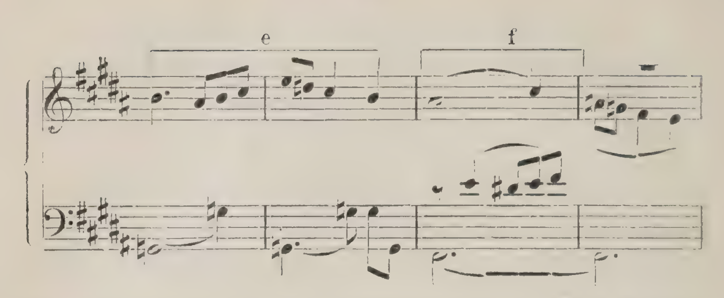


den das Cello beantwortet, immer mehr und mehr drängt dieses Thema in den Vordergrund und setzt endlich in der 1. Violine in H-moll ein. Damit ist die Durchführung abgeschlossen und der weitere Verlauf des Satzes schliefst sich, dem ersten Teile nachgebildet, an, ohne neue Entwickelungen zu bringen. Die Coda — nach einem aufsteigenden unisono-Lauf aller Instrumente beginnend — benützt Motive der Einleitung und des Hauptthemas und schliefst, still und stiller werdend, wie mit einem wehmütigen Blicke, pp ab.

II. Satz (Adagio, H-dur, $\frac{3}{4}$.)

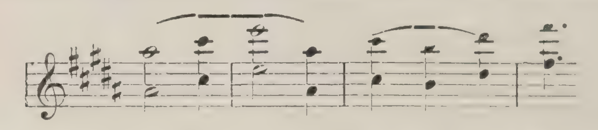
Er zerfällt deutlich in drei Gruppen, von denen die erste und dritte (völlig notengetreu miteinander übereinstimmend) in der Form des dreiteiligen Liedes (Hauptsatz, Mittelsatz, Hauptsatz) gehalten sind, während die zweite eine mit ungarischen Anklängen versetzte Phantasie darstellt. Schärfere Gegensätze, wie der süfs-schwärmerische und sehnsüchtige Liebesgesang der ersten und dritten Gruppe und jene zügellos schweifende leidenschaftliche, fast launenhafte Phantasie sind wohl noch kaum in einem Musikwerke nebeneinander gestellt worden.

Der Satz beginnt sogleich mit dem von der Klarinette vorgetragenen Hauptthema:
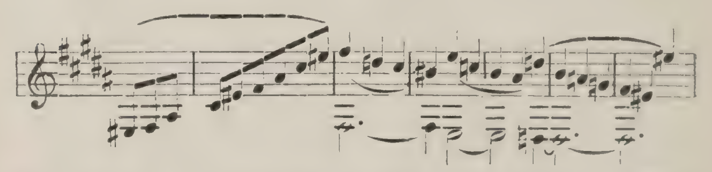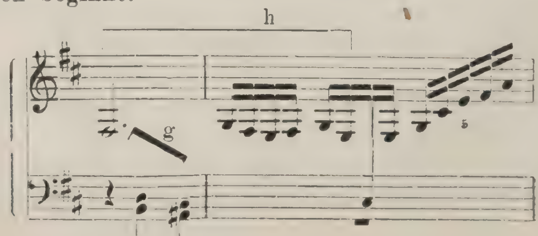




das von der 1. Violine wiederholt wird. Das Motiv f giebt dann Anstofs zur Entwicklung des Lied-Mittelsatzes:
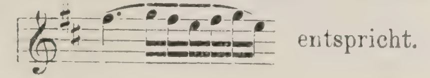


der sich nach der Dominante (Fis) wendet; die Klarinette steigt allein von der Tiefe zur Höhe auf, versucht gleichsam zuerst das 1. Thema anzustimmen:



mit dem dann in hoher Lage die erste Violine einfällt, die Klarinette mit sich fortführend. Ein kurzes Zwischensätzchen beginnt:

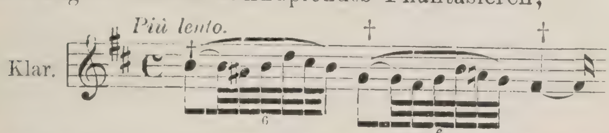


und leitet, sogleich der Klarinette eine Prinzipal-Stimme übertragend, in die Fantasie (Più lento $\frac{4}{4}$) über. Dabei ist zu bemerken, dafs g den Anfangsnoten des Adagio-Themas, h denjenigen des Beginns des ersten Satzes



entspricht.

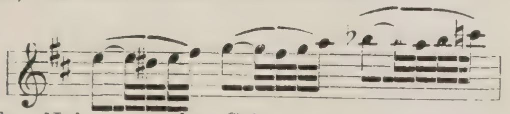
Die Klarinette beginnt ihr an die drei ersten Noten des Adagio-Themas anknüpfendes Phantasieren;



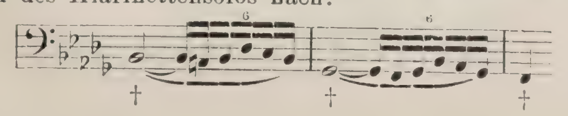
sie schweift in kühnen Läufen und Arpeggien über ihr ganzes Tongebiet, während die Streicher hauptsächlich — nach zigeunerischer Weise — tremolierend die einfache akkordische Unterlage bilden. (Dabei ist zu bemerken, dafs das 32tel-Motiv dem Motiv e aus dem Hauptthema des Satzes nachgebildet ist). Nach dem höchsten leidenschaftlichsten Aufschrei der Klarinette beginnt allmählich wieder das Lied-Thema sich anzumelden. Der Anfang des Motivs e erscheint in der Violine:



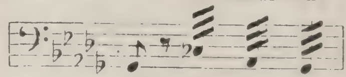
die Klarinette antwortet in besonneneren Lauten, die Violine eilt, das Motivchen verkleinernd



nach der Höhe zu, das Cello träumt langsam das erste Stück des Klarinettensolos nach:



Nochmals schwingt sich die Klarinette auf und ab; da intoniert das Cello den Beginn des Hauptthema's:



um gleich im nächsten Takte die Melodie an die hochliegende Violine abzutreten:

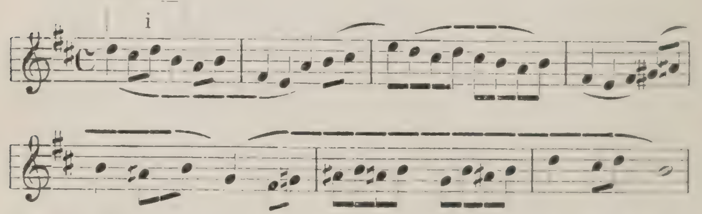


worauf sich der Satz genau wie anfangs wiederholt und mit einer Klarinette-Reminiscenz an die Phantasie schliefst.

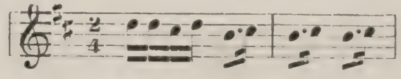
III. Satz. (Andantino D-dur $\frac{4}{4}$.)

Er beginnt mit dem von der Klarinette vorgetragenem Thema:

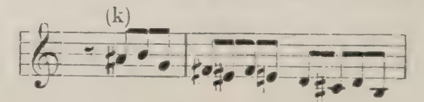
Andantino.



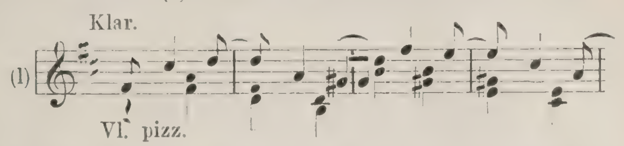
das die Violine (um einen Takt verlängert) repetiert und dann ein drittesmal anhebt, um auf einem pp-D-dur-Accorde abzuschliefsen. Ein Presto non assai, (H-moll, $\frac{2}{4}$,) welches das erste Motiv i aufgreifend:



sich in anmutigem Spiele der Stimmen weiterentwickelt und ein (*a* des ersten Satzes nachgebildetes) Element



aus der Andantino-Partie benützt, schliefst sich an. Ein neuer Gedanke (1) in Fis-moll tritt ein:



wird von der Violine im Triolen-Rhythmus variiert, das H-moll Motiv springt pp wieder einher, eine punktierte Figur ♪. ♪ macht sich nebenher geltend, der Gedanke 1 erscheint nochmals, aber nach H-moll versetzt und wie das erste Mal variiert; mit einem kurzen Anklang an das Andantino schliefst der Satz in D-dur.

IV. Satz (Con moto, H-moll, 2/4)

besteht aus Thema und fünf Variationen, denen sich eine aus Motiven des 1. Satzes gewobene kurze Coda anschliefst.

Die 1. Variation ist hauptsächlich durch das Bestreben charakterisiert, das Thema im Violoncello zu variieren; die 2. zeichnet sich durch Synkopen (rhythmische Verschiebungen) aus; die 3. Variation bringt die 16tel-Figur

Die 4. steht in H-dur und entwickelt einen Zwiegesang zwischen Klarinette und 1. Violine; die 5. in H-moll (3/8) und leitet durch eine zwanglos entstehende 16tel-Figur in die Coda über Phantastisch wie der erste Satz begonnen schliefst der letzte.

R. Heuberger.



Johannes Brahms.

Klavierkonzert in D-moll.

Op 15.

Es ist eine immer sich wiederholende Erscheinung, dafs Dichtungen, seien sie nun Werke der Poesie oder der ihr verwandten Tonkunst, je tiefer und gewichtiger der Ideeninhalt ist, den sie bieten, um so langsamer sich in der Gunst des Publikums festsetzen. Die erhabensten Schöpfungen eines Beethoven begegneten zur Zeit ihrer Entstehung selbst bei angesehenen und bedeutenden Musikern oft einem verständnislosen Kopfschütteln. Es ist daher ein erfreuliches Zeugnis für eine beständige Zunahme und Ausbreitung musikalischer Bildung, dafs Beethoven nicht mehr allein mit ehrfurchtsvoller, aber ablehnender Scheu betrachtet wird, sondern seine Töne nicht nur in den Herzen unseres Volkes, sondern der ganzen musikalischen Welt immer lauteren und mächtigeren Widerhall finden.

Unter den noch lebenden Meistern deutscher Tonkunst ist vor Allen Johannes Brahms zu nennen, dessen hohem Gedankenfluge nur Wenige erst zu folgen geneigt sind. Und doch entspringen seine Weisen, so künstlich und ergrübelt sie uns bei oberflächlicher Bekanntschaft anmuten, einem reichen, tiefen, überquellenden Gemüt. Haben wir auch die Periode gänzlicher Verständnislosigkeit gegenüber der Musik dieses Meisters zum Glück hinter uns, so sind wir doch von unbedingter Anerkennung ihrer Bedeutung im Kunstleben noch ziemlich weit entfernt. Zwar hat Brahms sich mit denjenigen seiner Schöpfungen, bei welchen die Melodie sich

dem poetischen Worte anschliefst und durch dieses ihre Deutung erfährt, wie z. B. mit seinem Requiem und seinen tief empfundenen, stimmungsvollen Liedern, längst Bahn gebrochen, doch bedarf es bei solchen Werken, die der reinen Instrumentalmusik angehören, eines eingehenden, liebevollen Sichversenkens, um ihren reichen, tiefen Gehalt ergründen und mitempfinden zu können.

Während die Werke für Kammermusik, welche Kunstgattung sich ja überhaupt weniger an das grofse Publikum wendet, sondern kleinere, auserlesene Gemeinden an sich zu ziehen pflegt, sich bereits ziemlich fest im Konzertsaal eingebürgert haben, begegnet die häufigere Vorführung der Klavierkonzerte noch mannigfachen Hindernissen. Nicht allein, dafs sie recht hohe Anforderungen an das Kunstverständnis der Zuhörerschaft stellen, die unter dieser Bezeichnung meist weniger schwere Geisteskost zu geniefsen gewohnt ist; sie verlangen auch von dem Spieler neben vollendeter Technik und guten musikalischen Eigenschaften die Kunst der Selbstverläugnung, die erst den echten Künstler ausmacht und sich darin zeigt, dafs er sich dem Orchester verständnisvoll unter- oder einzuordnen, seine Kunstfertigkeit in den Dienst der höheren künstlerischen Idee zu stellen vermag.

Kein Wunder, dafs unsere Virtuosen, die häufig in der Komposition nur den Schemel erblicken, der den Zweck hat, sie eine möglichst vorteilhafte Stellung einnehmen zu lassen, indem dieselbe ihnen Gelegenheit giebt, ihre pianistische Bravour zum Gegenstande der Aufmerksamkeit und Bewunderung seitens des Publikums zu machen, statt dafs sie sich mit der Rolle einer Sockelfigur bescheiden, bestimmt, die vom Komponisten in Tönen verkörperte Idee zu stützen und zu tragen, — dafs die Virtuosen die Brahms'schen Klavierkonzerte als undankbar bezeichnen. Von diesem Standpunkte aus sind sie auch undankbar, aber nicht mehr als es eine Beethoven'sche oder gar Mozart'sche Sonate ist, die ja
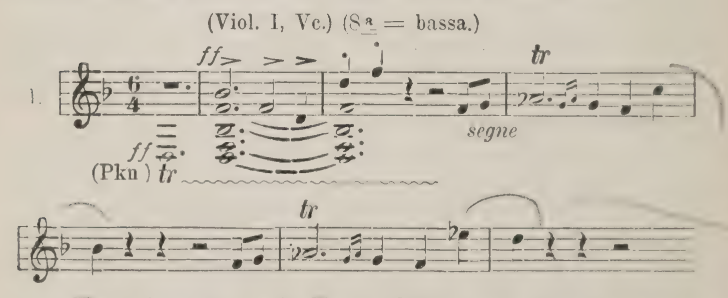
leider im Konzertsaale auch nur recht selten geboten werden.

In dem Sinne also, dafs das Orchester nur den Hintergrund für den Klavierspieler abgiebt, ist ein Brahms'sches Klavierkonzert nicht zu verstehen. Das Orchester stellt sich vielmehr als gleichberechtigter Faktor neben das Klavier und tritt damit noch mehr in den Vordergrund, als es selbst in den Beethoven'schen Konzerten der Fall ist. Man könnte daher ein Brahms'sches Konzert ganz gut als „Symphonie mit obligatem Klavier" bezeichnen.

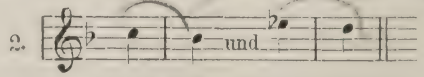
Ganz besonders tritt dieser symphonische Charakter in dem grofsartig angelegten und, was thematische Arbeit anbetrifft, meisterhaft durchgeführten ersten Satze unseres D-moll - Konzertes, dem

Maestoso

hervor. Wie ein erzgepanzerter Ritter auf mutig wieherndem Rosse, springt das Hauptthema, von Paukenwirbel begleitet, uns gleich am Eingange im ff entgegen.
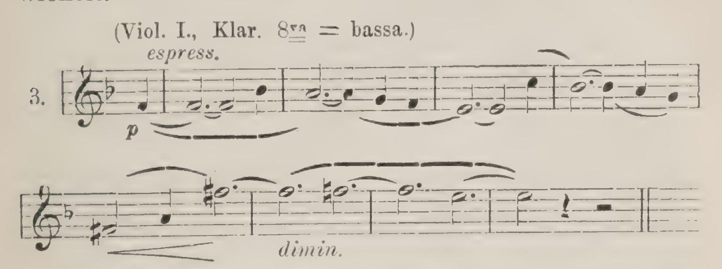


Kampfesmut und Trotz blitzt aus den staccato gehämmerten Viertelnoten, während die den Triller abschliefsenden kleinen Motive



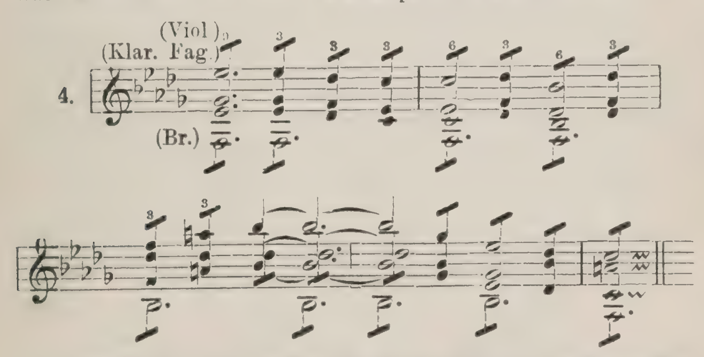
auf zartere Seiten des Charakters hindeuten.

Diese zarte Regung finden wir in dem sich p anschliefsenden zweiten Teil des Themas zu einem ergreifenden Gesange der Violinen und Klarinetten entwickelt.
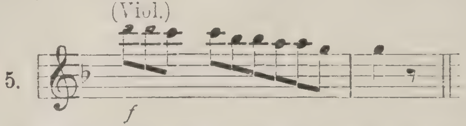


Klingt es nicht wie Liebessehnsucht in diesen bald klagenden, bald selig aufjauchzenden Tönen?

In süfses Träumen versunken, schaut unser Held wie in weiter Ferne ein unaussprechliches Glück.
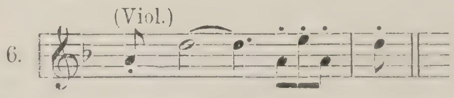


Plötzlich aber rafft er sich auf; ein energischer Aufstieg in den Celli und Fagotts rüttelt ihn aus seinen Träumen: er besinnt sich auf sich selber. In vollster Kraft ertönt das gewaltige Hauptthema in den Violinen, diesmal von den Bässen in kanonischer Engführung verstärkt und in sich selber befestigt. Nicht ziemt dem

Manne ein weichliches, unthätiges Hinbrüten. Ein energisches kurzes Motiv, der Schlufsfigur des Hauptthemas entspringend,

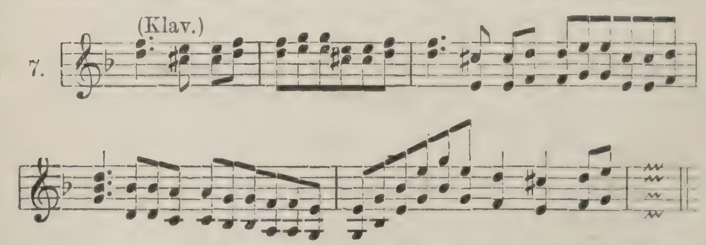


kündet uns das Erwachen frischen Thatendranges. In ehrlichem Kampfe gilt es, ein dauerndes Glück zu erringen. Wieder erscheint in den Bässen in kräftigem staccato das „Motiv der Kampfeslust", während die Violinen, durch die Holzbläser verstärkt, einen hellen, fröhlichen Siegesruf ertönen lassen,



der wie in der Ferne verklingt.

Bis hierher ist das Klavier noch unbeteiligt geblieben; das Orchester hat uns mit dem thematischen Inhalt des Satzes bekannt gemacht, hierin der überlieferten Form folgend. Jetzt greift das Klavier das letzte energisch fortdrängende Motiv auf, es zu einem völlig abgeschlossenen Thema ausgestaltend, dessen erste Takte hier folgen:
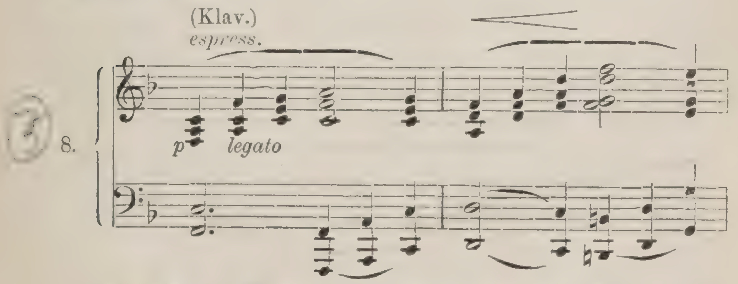


In dieser Gestalt hat jenes Motiv allerdings an Wildheit der Energie eingebüfst, dafür aber durch Hinzutritt eines Momentes frommer Innigkeit an Ausdruck

gewonnen. Eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Bach, welcher neben Beethoven am meisten auf unsern Meister eingewirkt hat, ist hier besonders hervortretend und äuſsert sich sowohl in den kräftig vollstimmigen Akkorden, als auch besonders in der charakteristischen Tonrepetition und Verdoppelung der Melodie durch Terzen und Sexten. Man wird lebhaft an den ergreifenden Schluſschor aus der Matthäuspassion „O Mensch, bewein' dein Sünden groſs" erinnert.

Vielleicht unter dem Kreuzesbanner, dem er seine Dienste geweiht, zieht unser Ritter in den Kampf, Ruhm und Ehre zu erwerben. Wir empfinden das gewaltige Ringen, durch einen Wettkampf des Klaviers mit dem Orchester veranschaulicht.

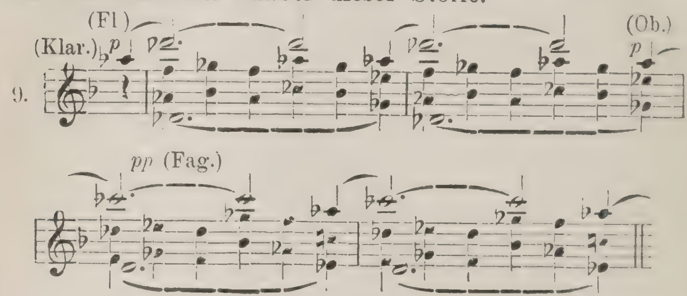
Plötzlich ertönt wieder im Klavier jenes von Liebessehnen erfüllte Motiv (Fig. 3) anfangs durch eine in unsicherem Zweifel umherirrende Figur in der linken Hand fast erstickt, dann aber immer deutlicher zum Bewuſstsein gelangend, bis endlich jene Bilder fernen Glückes (Fig. 4) wieder vor die Seele treten.

Aus tiefem Sinnen werden wir durch das Erscheinen des zweiten Themas gezogen, das uns durch seine von warmer Innigkeit und aufwallender Leidenschaft beseelte Melodik fesselt.

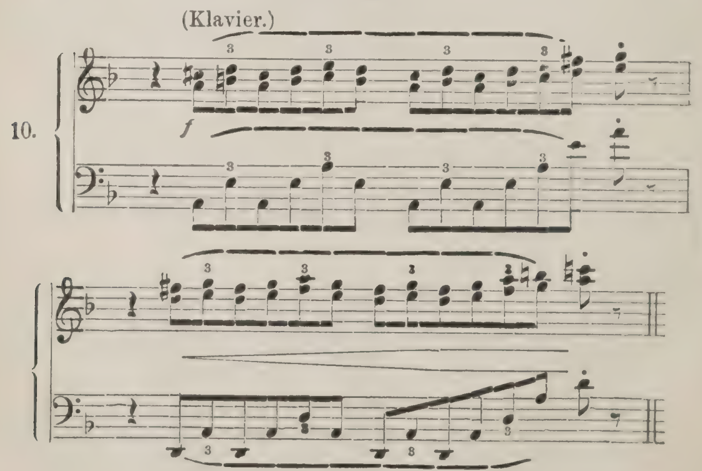


Es folgt ihm wieder die von lebhaften Triolen begleitete, fanfarenartig jubelnde Figur. Immer höher steigt sie hinauf, bis sie endlich erwartungsvoll verharrt.

Da antwortet erst in der Flöte, dann in der Oboe ein sanfter Ruf, während in den Klarinetten eine Figur voll süfs schmeichelnder Anmut erklingt. Ein wie von weichen Atemzügen gehauchtes hohes *des* der Fagotts vollendet den bestrickenden Zauber dieser Stelle.



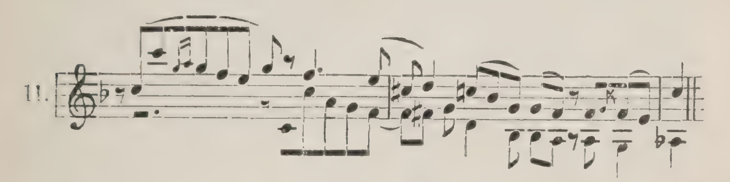
Jetzt erklingt das zweite Thema im Streichorchester. Erst schwankend, dann mit wachsender Leidenschaft fällt das Klavier in den Gesang der Geigen ein, bis es in hellem Entzücken aufjubelt.



Hat unser Held sein Ziel erreicht? Lächelt ihm holdes Liebesglück?
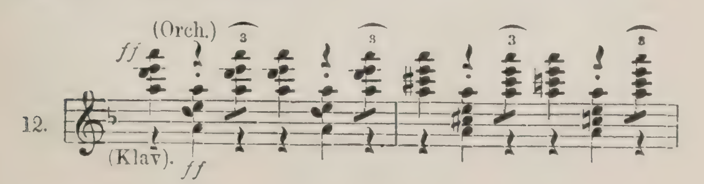
Wir glauben uns in einen Zaubergarten versetzt, vernehmen zartes Säuseln der Blätter, während aus der Ferne jene Fanfare, (Fig. 6) wie zum Kampfe rufend, den Helden an die Pflicht gemahnt.
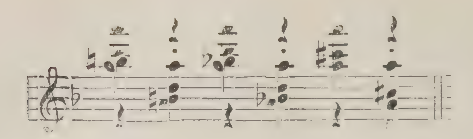
Das Klavier schildert uns jetzt einen leidenschaftlich erregten Zwiegesang,



der sich zuletzt in zartestes Flüstern verliert, in das sich erneuert der mahnende Ruf des Hornes mischt.

Jetzt versenkt uns das Orchester mit zartestem Pianissimo in einen schönen, aber kurzen Traum, aus dem Motive ersehnten Glückes (Fig. 4) gewoben. Mit jähem Schrecken fahren wir auf und gewahren unsern Helden, wie er, dem Rufe der Gefährten antwortend, mit gewaltiger Anstrengung sich dem mächtigen Zauber entwindet, der ihn zu bannen sucht. Mit Hast wirft er sich auf sein Rofs und stürzt mit wilder Begeisterung in den Kampf. Doch immer von neuem erwacht die Sehnsucht im Herzen, immer mächtiger schwillt sie an, Bilder wonnigsten Glückes umgaukeln ihn, bis schliefslich das Pflichtgefühl die Oberhand gewinnt, das ihn mit eiserner Strenge zurückruft.
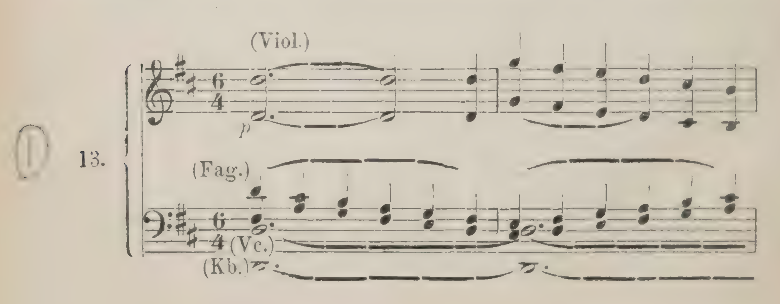


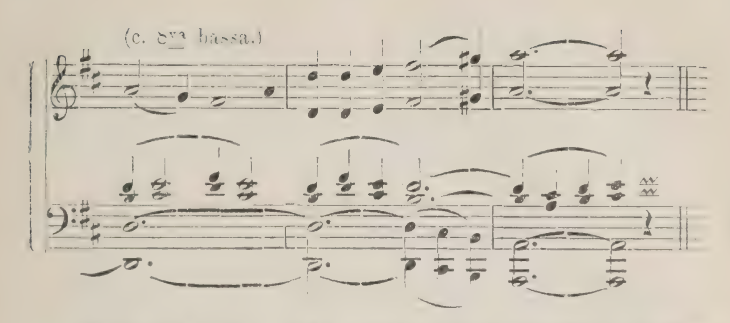


Ritterlicher Stolz und das Gefühl männlicher Kraft und hohen Mutes kehren ihm zurück. Der Anblick seiner Waffengefährten beseelt ihn von neuem mit glühendem Thatendrange. Er stürmt ihnen voran im heiligen Kampfe der Pflicht. Doch der Widerspruch im Innern bleibt ungelöst. Schroff und streng schliefst der erste Satz.

Adagio.

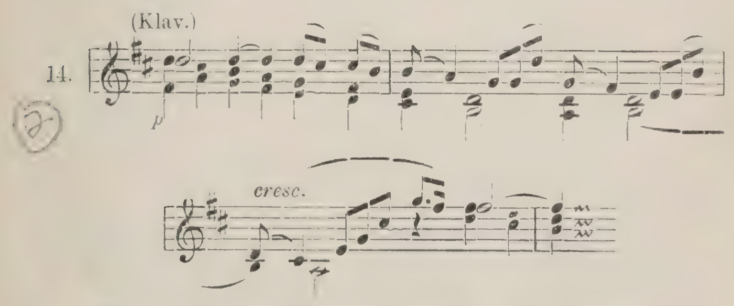
Hatte der gewaltige erste Satz des Konzerts infolge seines aufserordentlichen Reichtums an plastisch hervortretenden thematischen Bildungen uns eine Schilderung leidenschaftlich wogenden Kampfes von fast dramatischer Anschaulichkeit geboten, so werden wir durch die sanft und ruhig vorüberziehenden Klänge des zweiten Satzes an eine im Frieden der Nacht daliegende Landschaft erinnert. Der Mond, über den die Wolken ruhig dahingleiten, giefst seinen milden Silberschein über Berg und Thal aus.
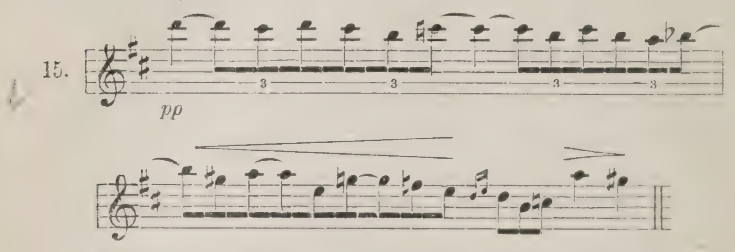




Erst das Horn, dann auch die Oboe fallen in den Friedensgesang mit ein.

Nur das Menschenherz, obgleich von dem Frieden in der Natur durchschauert, kann sich von innerer Unruhe nicht frei machen. Eine zwar zarte und ausdrucksvolle, aber doch tief bewegte Melodie, welche das Klavier jetzt anstimmt, giebt uns Kunde von einer erregten Gemütsstimmung.

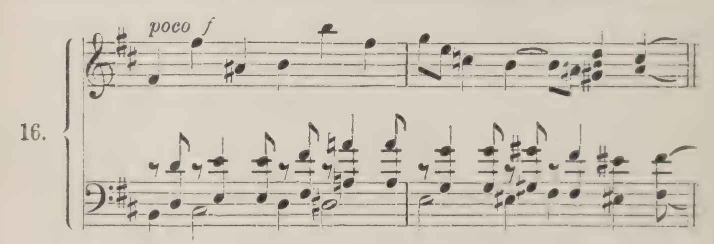


Beschwichtigend antworten die Klarinetten. Der Streicherchor weist auf die köstliche Ruhe in der Natur hin. Doch immer mächtiger wächst die Sehnsucht des Herzens. Da ertönen in den Streichern leise Anklänge an das Motiv (Fig. 4), wie eine stille Mahnung an das Menschenherz, sein Glück im seligen Frieden der Natur zu finden. Es scheint sich dieser Empfindung hinzugeben;

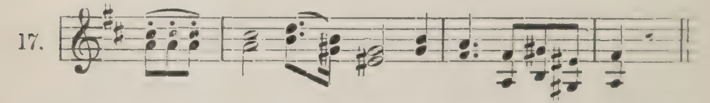
zart wie im Einschlummern antwortet das Klavier mit sanfter Klage.



Nochmals ertönt in den Streichern jenes sanfte, beruhigende Motiv. Doch dem Herzen will die ersehnte Ruhe nicht kommen; die Klage steigert sich zu einem leidenschaftlichen Ausbruch sehnsüchtigen Schmerzes.



Tröstend erscheint jetzt in den Klarinetten ein von Hoffnung redendes Motiv.

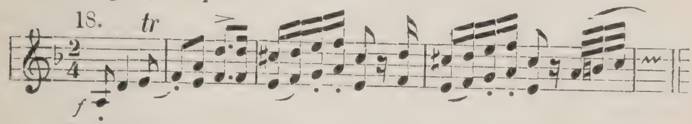


Doch ungestüm und trotzig weist der Mensch den Trost zurück und bricht von neuem in leidenschaftliche Klage aus. Auch die Oboen sprechen ihm Trost zu und die Klarinetten werfen in verklärendem Dur einen beseligenden Hoffnungsstrahl in das gequälte Gemüt. Da entschwinden die Traumgestalten. Der Träumer erwacht.

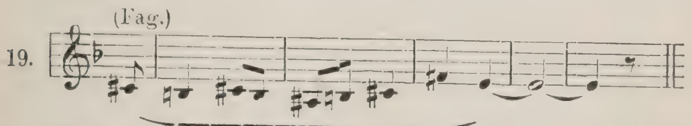
Die Welt um ihn her atmet in tiefstem Frieden, wie zuvor. In das immer noch von Unruhe und Sehnsucht erfüllte Herz zieht allmählich der Geist des Friedens ein; Trost und freudige Hoffnung kehren in das kranke Gemüt zurück.

Allegro non troppo.

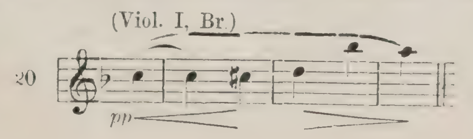
Munterkeit und Frohsinn, mit männlichem Ernst gemischt, bilden die Grundstimmung des letzten Satzes. Frisch und kräftig springt das Hauptthema, vom Klavier vorgetragen, empor.



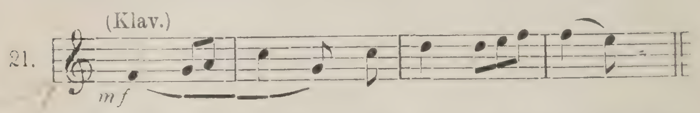
Das Orchester fällt wuchtig ein. Die Schlufsfigur greift das Klavier wieder auf und flicht daraus ein kurzes, zartes Sätzchen, in das eine Fagottstimme sich bedeutungsvoll einmischt.



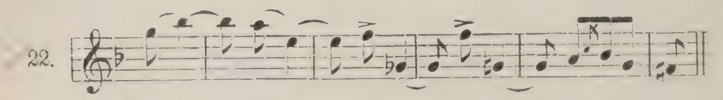
Die hierdurch hervorgerufenen Bedenken werden kräftig zurückgedrängt, und von neuem packt uns der mit einem rauschenden Absturz im Klavier eingeführte Hauptgedanke, durch seinen zündenden Rhythmus. Wieder wird das Orchester in den Wirbel hineingezogen. Da stutzt es plötzlich. Wie eine wehmütige Erinnerung zieht es leise und sehnsuchtsvoll durch die Violinen



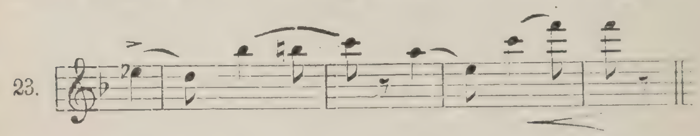
im Einklang mit dem Klavier. Auch im Cello steigt eine leise Frage aus der Tiefe herauf. Da erscheint im Klavier ein dem zweiten Thema des ersten Satzes (Fig. 8) im Ausdruck verwandtes Thema,
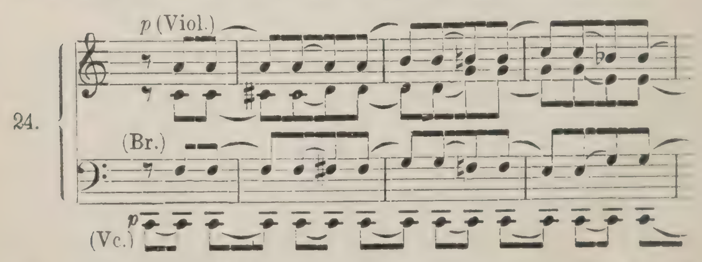


dem sich ein zweiter Teil wie eine flehentliche Bitte anschliefst.



Mit fast harter Energie setzt ein rhythmisch festes Motiv diesem Flehen unbeugsamen Widerstand entgegen.

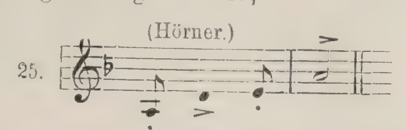


Da beginnen die Streicher, von den Bläsern sekundiert, ein überaus zart und anmutig webendes Spiel,



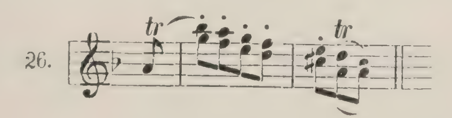
das den harten Widerstand zu brechen sucht. Doch aus dem sich anschliefsenden zauberhaften, im zartesten pp flimmernden Tremolo der Streichinstrumente reifst ein

von den Hörnern ausgestofsenes, dem Hauptthema entstammendes signalartiges Motiv,
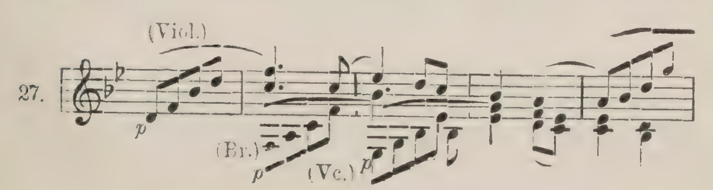


das sofort von den Trompeten mit siegender Gewalt aufgegriffen wird, den Wankenden energisch zurück. Ein auf chromatischer Skala gewaltig abstürzender Gang im Klavier scheint wieder trotzig in das lebensprühende Hauptthema führen zu wollen, doch auf der Schwelle zögernd und sich nochmals zurückwendend, verharrt er wie traumverloren einen Moment in weicherer Stimmung, ehe er mit plötzlichem Entschlufs sich jenem Thema zuwendet.
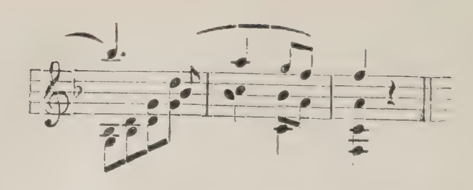
Der leichte, sorglose Sinn, welchen die Schlufsfigur des Themas zum Ausdruck bringt,



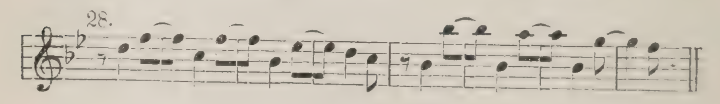
wird bei der Wiederkehr durch eine kräftig schliefsende Wendung in eigenartiger Weise umgewandelt.

Jetzt im Mittelsatze, B-dur, taucht ein neues Motiv auf, welches in den Streichern sanft aus der Tiefe aufsteigend, mit mild versöhnendem Gesange die feindlichen Gegensätze zu schlichten sucht.

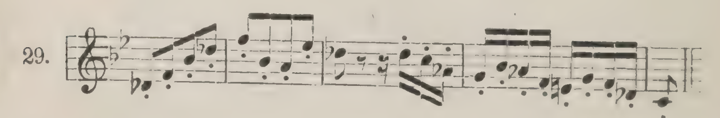




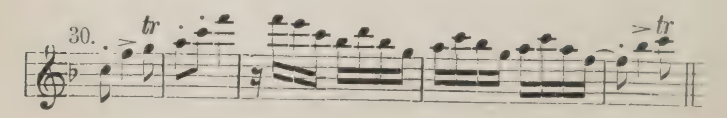
Eine im Klavier hinzutretende Figur scheint diesen Versuchen eigensinnigen Widerstand zu leisten.



Immer dringender reden die Celli; das Klavier antwortet gleichmütig mit langer Trillerkette. Auch das Horn stimmt jene widerstrebenden Synkopen (Fig. 28) an, vom Klavier beifällig zustimmend umspielt. Da setzen die Violinen mit einem aus jenem „Versöhnungsmotiv“ gebildeten Thema ein,

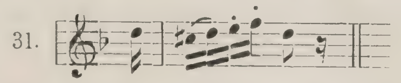


das sich zu einem prächtigen, kunstvoll aufgebauten Fugato erweitert. Auf dem Höhepunkte des Fugato erscheint das energisch sich losringende Anfangsmotiv aus dem Hauptthema, diesmal in die Schlufsfigur des Fugenthemas (Fig. 29) auslaufend, und wird in dieser umgewandelten Gestalt, nachdem das Fugenmotiv sich immer mehr verflüchtigt hat, schliefslich vom Klavier aufgenommen.

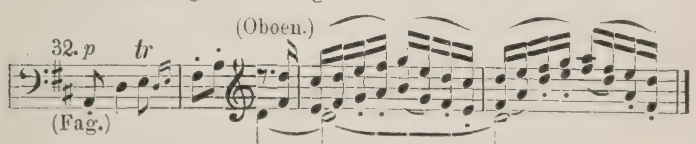


Doch nicht lange erträgt das energische Thema diese Verkleidung. Nach abermaligem kräftigem Oktavenabsturz erscheint es wieder in seiner ursprünglichen, lebensprühenden Gestalt, von munteren Oktavgängen des Klaviers umtost.

Nachdem durch eine Fortspinnung des Motivs

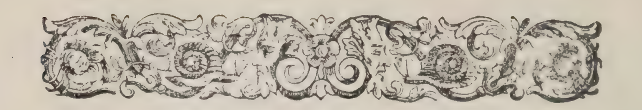


erweiterten Schlusse des ersten Themas tritt unmittelbar das zweite Thema (Fig. 21) wieder auf. Es erscheint aber nicht in Dur wie das erste Mal, sondern in der Haupttonart D-moll, was ihm einen unsagbar rührenden Ausdruck verleiht. Ein Ausbruch gewaltigster Leidenschaft, der hierauf folgt, führt wieder zu jenem zauberhaften Tremolo, dem sich abermals jenes kurze Motiv (Fig. 25) sieghaft entringt. Eine sich auf der Dominante *A* kühn und mächtig erhebende Kadenz schliefst versöhnend nach Dur, in das nun auch das Hauptthema, seines hartnäckigen Trotzes endlich entkleidet, beseeligt ausklingt.



Jubelnde Fanfaren, in die das ganze Orchester nach und nach einfällt, verkünden den glänzenden Sieg der Liebe und Versöhnung über die wild schäumenden Leidenschaften und den unbändigen Trotz.

Carl Beyer.



Johannes Brahms,

Klavierkonzert (No. 2) in B-dur.

op. 83.

Unter den Werken grosser Form von Johannes Brahms ragt das Klavierkonzert in B-dur, das der Meister seinem Lehrer Eduard Marxen dankbarlich gewidmet hat, stolz hervor. Man fühlt dem Werke alsbald ab, dass es der fruchtbarsten, schaffensfrohesten Zeit seines Urhebers entstammt: Brahms' sogenanntem symphonischen Jahrzehnt. Von 1877 bis Mitte der achtziger Jahre hat Brahms bekanntlich verkündet, was er symphonisch zu sagen auf den Herzen hatte. Alle seine Symphonien, Ouvertüren, Konzerte kamen in diesen Jahren schnellen Schrittes hintereinander daher gewandelt. Das von dem Meister selber in einem Abonnements-Konzerte des Breslauer Orchestervereins um Weihnachten 1881 zum ersten Male der Oeffentlichkeit vorgeführte zweite Klavierkonzert bildet zu dem pathetischen, schroffen ersten in D-moll den markantesten Phantasiegegensatz. Sowohl inhaltlich, in seiner selbstbewussten, ausgereiften Männlichkeit, als in der äusseren Meisterschaft der Gestaltung bedeutet das zweite Konzert eine ganz andere, freundliche, unter schweren Kämpfen errungene Welt, und zu edlem, klarem Wein ist hier geworden, was im D-moll-Konzert noch gährender Most der Jugend war. Das B-dur-Konzert von Brahms steht unter den nach-
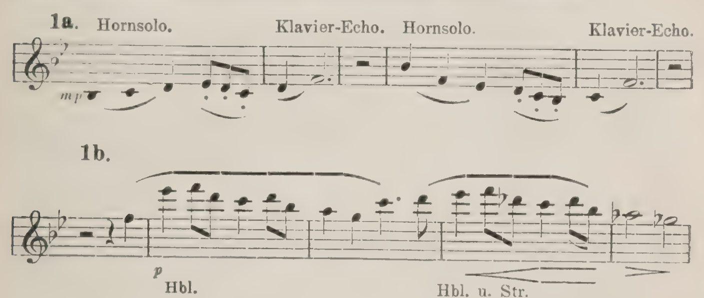
Beethoven'schen Klavierkonzerten mit an erster Stelle, und zwar nicht nur hinsichtlich seiner grossartigen Architektur, sondern auch inhaltlich. So gut wie die Konzerte Mendelssohn's, Chopin's, Liszt's, das Amoll-Konzert von Schumann ist auch dieses Brahms'sche durch und durch individuellen Gepräges und schaut auch aus ihm ein scharfumrissener Charakterkopf heraus. Kein Takt, der nicht individueller Brahms wäre! Eine Sonderstellung übrigens nimmt es durch seine völlig symphoniegerechte Viersätzigkeit ein, wie es denn auch volle dreiviertel Stunde Hörzeit in Anspruch nimmt. So will dieses Werk denn mit der gleichen ernsten, hingebungsvollen Mitarbeit genossen werden, wie sie die Symphonie fordert. Dass schleunigst beide Brahms'schen Klavierkonzerte unter dem Schlagwort „Symphonien mit Klavier" klassifiziert wurden, ist nur sehr im Allgemeinen zutreffend, wie ja jedes Schlagwort ebensofest daneben schlägt als trifft. Dadurch, dass Brahms das rein virtuose Element mit seiner phantastisch willkürlichen Freizügigkeit an keinem Punkte die strengen Linien der Thematik überwuchern lässt — in ausgesprochenem Gegensatz zu der Liszt'schen modernen Entwickelung des einsätzigen Konzertstiles —, greift er zurück auf die solide ehrenfeste Weise des alten Kammerkonzertes. So fragt sichs denn in den Brahms'schen Konzerten „um die Kunst allein" und Virtuoseneitelkeit ist kein Fingerbreit Raum gegeben. Allerdings die bekannte Sprödigkeit, ja Stacheligkeit, wie auch unleugbare Monotonie des Brahms'schen Klaviersatzes, der überdies in beiden Konzerten nicht nur „undankbar", sondern ganz enorm schwierig ist, lässt es als begreiflich erscheinen, dass unsere, zumeist zur Liszt'schen Fahne schwörenden Klaviervirtuosen die Brahms'schen Konzerte gern in einem kleinen Bogen scheu umgehen, und dass nur Pianisten, die sich mehr allgemein als Musiker zu fühlen stolz sind, sich damit befassen und sich also nicht zurückschrecken lassen vor all den gespensterfingerig weitgriffigen Passagen, harmonischen Gängen, der Brahmseigentümlichen Verbindung verschiedener Bewegungen, dem

kunstvollen Verbergen der Melodie in bewegtem Figurenwerk und dergl. Brahms'schen Stileigentümlichkeiten mehr.
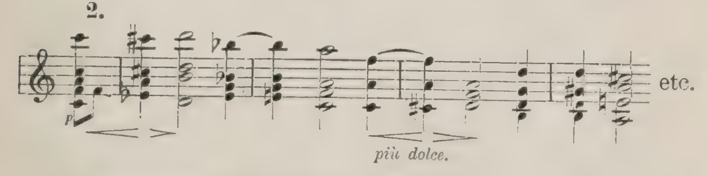
1. Satz. Allegro non troppo.

Die Architektur des ersten Satzes ist, obschon in der Sonatenform mit zwei gegensätzlichen Themen gehalten, schwierig zu übersehen, ja bei einmaligem Hören wegen der leicht irreführenden melodischen Selbständigkeit der Ueberleitungsteile steht ihr nicht nur der Dilettant anfänglich ziemlich verlegen gegenüber. Für die Anstrengung allerdings, die die Form dieses ersten Satzes bereitet, entschädigen die folgenden Sätze durch desto einfachere Gestaltung, zumal da deren Formen überall an das überlieferte klassische Schema sich anlehnen, so selbständig moderner Gehalt auch in sie gegossen ist. Die erstaunliche Kunst der Konzentration, die an Brahms'sens Schaffen so bewunderungswürdig ist, feiert im ersten Satze gleich von vornherein besondere Triumphe. Bevor die eigentliche Entwickelung mit dem zweiten Solo einsetzt, wird das gesamte thematische Material auszugsweise vorgeführt, damit der Hörer seine Phantasie einstelle und eine planmässige Uebersicht gewinne, ähnlich wie in Beethoven's Violinkonzert und Es-dur-Klavierkonzert. Das poesievolle, stimmunggesättigte Hauptthema des ersten Satzes (Beisp. 1), das sich wunderbar gründlich auslebt, besteht in seinem Vordersatze (Beisp. 1a) aus einem schlicht diatonischen, von ausruhsamer, lauschiger Waldfrische erfüllten Hornsolo. Erwartungsvoll horcht das im zweiten Takt einsetzende Klavier auf, in schüchtern flüsternden Triolen, wie ein fragendes Echo. Der Nachsatz (Beisp. 1b), von den Holzbläsern mit sich hinzugesellendem Streichorchester vorgetragen, verheisst Zufriedenheit und ruhigen Genuss. Darob grosse Munterkeit und erwartungsvolle Aufregung im antwortenden Klaviersolo. Das Klavier ergeht sich 18 Takte lang in die ganze Klaviatur aufwühlenden, kraftstrotzenden Rhythmen, die auf einen pompösen

Orgelpunkte der Dominante F den Gipfel erklimmen. Regelrechte Klavierkadenz, wonach der Vordersatz des Hauptthemas gleichsam vor präsentiertem Gewehr nochmals erscheint, in voller symphonischer Pracht, vom ganzen Orchester zum Herrscher, dem sich alles beugt, proklamiert.



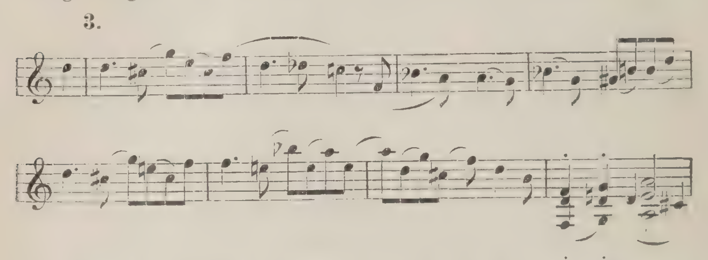
Statt des Nachsatzes entspinnt sich alsbald auf breiter, ungestüm flutender Basstriolen-Grundlage die Ueberleitung zum zweiten Thema. Bevor letzteres erreicht wird, ebben jedoch die erregten Triolen-Wogen zurück und auf die weichen, ruhigen F-Synkopen-Wellen der Hörner legt sich ein milder Lichtschein aus synkopierten, friedeatmenden, gehaltenen Accorden der Violinen (Beisp. 2). Diese schönen, innigen Accorde kehren in der Entwickelung des Satzes häufig bedeutsam wieder. Hier haben sie die Aufgabe, das D-moll des zweiten Themas zu befestigen.



Energievoll, mit grosser Entschiedenheit thut das in den Violinen scharf gezeichnete, erregte, stark modulierende zweite Thema (Beisp. 3) als achttaktige Periode sein

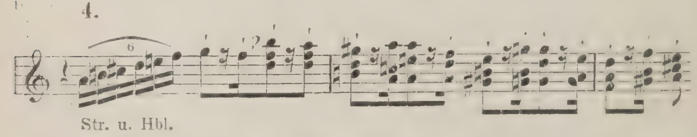
Dasein kund. Es ist pessimistischen, sehnsüchtigen, ziemlich übellaunischen Charakters, sehr im Gegensatz zu der beschaulichen Ruhe des optimistischen Hauptthemas, und endigt fragend im Halbschluss.

3.



Eine sausende Sechstolenfigur steigt unmittelbar nach diesem pathetischen Schluss wie eine Rakete auf und setzt ein neues Motiv in Schwung, das in seinen messerscharfen Staccatostössen in mächtig treibendem Zuge thematische Weiterentwickelung bewirkt (Beisp. 4).

4.



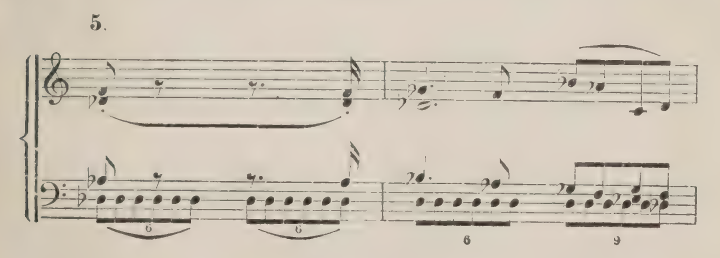
Str. u. Hbl.
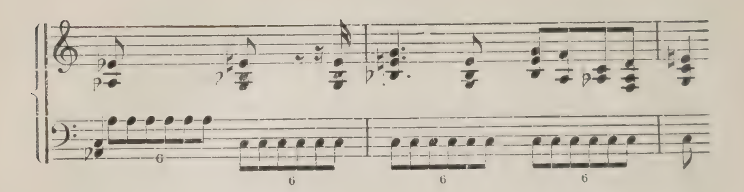
So sehen wir denn endlich, nachdem auch diese letzte Entwickelung ihre Kreise geschlossen, dem ersten grossen, streng symphonisch zur Sache gehörigen Hauptsolo seinen Boden bereitet. Man hat die Empfindung, bis dahin gleichsam nur die Disposition eines ersten Symphoniesatzes gehört zu haben.

Nach einigen Räuspern und in Positursetzen, in synkopierten Triolengängen, erfolgt nunmehr die erste grosse Rede des Klaviers und damit also nach der Skizze vorher die eigentliche Ausführung. Alle oben näher gekennzeichneten Motive und Themen sehen wir nun ihren Ortes wiederkehren. Sie erscheinen jetzt plangemäss als die Haupt-

architekturglieder einer straff organischen Fassade. Alle jedoch erblickt man in neuer Beleuchtung, alles ist auf mannigfaltige Weise konzertmässig modifiziert durch den unwiderstehlichen Trieb des Klaviers, nach Möglichkeit zu variieren, umzubilden, die thematische Konstruktion mit Ornament zu versehen, handelt es sich ja doch nicht um eine offizielle Symphonie, sondern um einen Konzertsatz. Gewaltig hat der Klavierspieler in die Tasten zu greifen; kaum 8 zusammenhängende Takte, in denen nicht die ganze Klaviatur durchmessen wird. In der Weiterspinnung zieht diesmal das erste Motiv des Nachsatzes vom Hauptthema (Beisp. 1b), etwas verändert und wunderbar warm und innig harmonisiert, Schumannisch angehaucht, die Aufmerksamkeit auf sich. Orchester und Klavier stecken sich dieses anmutige Motiv abwechselnd zu, wie zur Liebkosung. Da eine Ueberraschung. Nachdem die bewussten charakteristischen, immerdar von Hornsynkopen getragenen Accorde (diesmal auf **c**, Beisp. 2) mit ihren Modulationsabsichten wiederum am Werk gewesen sind, ertönt aus den Bläsern unter leisem Flüstern tiefer Bratschen-Sechstolen ein neues zartes, seelenvolles, zweitaktiges Motiv, von den Streichern und Bläsern alterniert. Wie ein liebes Erinnerungsbild aus den Tagen der Kindheit huscht es eilig vorüber, nur gut, dass diese schöne Episode im späteren Verlaufe des Satzes thematisch gehörig zu ihrem Rechte kommt.
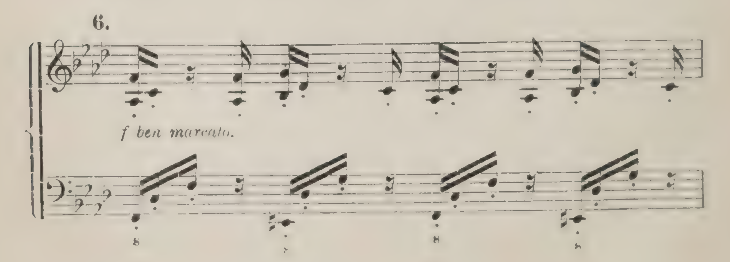
5.

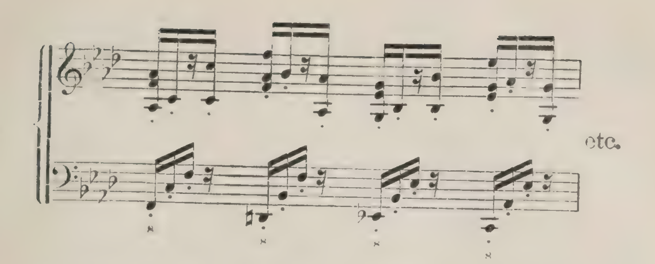




Nicht lange, so greifen die bewussten Accorde von Neuem ein, und als sie alsbald ihren Kurs auf F-moll gerichtet haben, tritt der Ernst des Lebens in seiner vollen Herbheit an Einen heran. Da saust und klappert der Webstuhl harter Arbeit. In wuchtigen Accenten, die Linien der Melodie zu Triolenrhythmen variiert, erscheint das zweite Thema (Beisp. 3) nunmehr als ein herbstolzes, ungemein kraftvolles Klaviersolo. Auch die wilden Staccatoaccorde (Beisp. 4) seiner überleitenden Fortführung (Beisp. 4) lässt sich das Klavier diesmal nicht nehmen. Kopfüber, im jähen Absturz einer 32-tel Passage geht es darauf in das Schlussthema (Beisp 6), das im Sturm erobert wird. Dieses charaktervolle Schlussthema vermisst man in der, der eigentlichen Entwickelung des Satzes, vorangestellten Skizze. Es ist Brahmsisch über und über und von leidenschaftlicher, suchender Unruhe erfüllt. Ein dämonischer, grosser Zug ist ihm eigen und es ist, als ob ununterbrochen Blitze aus den düsteren Moll-Gewitterwolken grell aufzucken.

6.





Darnach deutet ein auf das zweite Thema zurückgreifendes breites Tutti des vollen Orchesters den Schluss vom ersten Teile des Allegro non troppo-Satzes an. Der sich nun entwickelnde Durchführungsteil ist von bei Brahms ungewohnter Kürze. Es geht hochpathetisch in ihm her. Anfänglich jedoch herrscht eine gedrückte Stimmung vor. Das Solohorn rückt diesmal nur ungern mit dem Vordersatz des Hauptthemas (Beisp. 1a) heraus. Eben so missmutig klingt das bewusste fragende Echo des Klaviers. Trübes F-moll, das schon vorher die harmonische Grundfarbe abgab, behauptet sich noch für eine Weile. Da, aus plötzlichen, von unten wüst aufquirlenden Arpeggien des Klaviers merkt man, dass was im Gange ist. Man ist auf einen Putsch gefasst. Und siehe da, die Staccato-Messeraccorde (Beisp. 4), die wir als Fortführung des zweiten Themas kennen und fürchten gelernt haben, machen sich die allgemeine Unschlüssigkeit zu Nutze und durch jäh überrumpelndes Darauflosstechen zu Herren der Situation. Freilich erscheinen sie in äusserer Umbildung (Beisp. 7), zuerst in H-moll, dann wieder in anderer harmonisch-rhythmischer Vermummung in D-dur und so noch ein drittes Mal, jedesmal jedoch voll modulatorischer Hast und Unruhe.





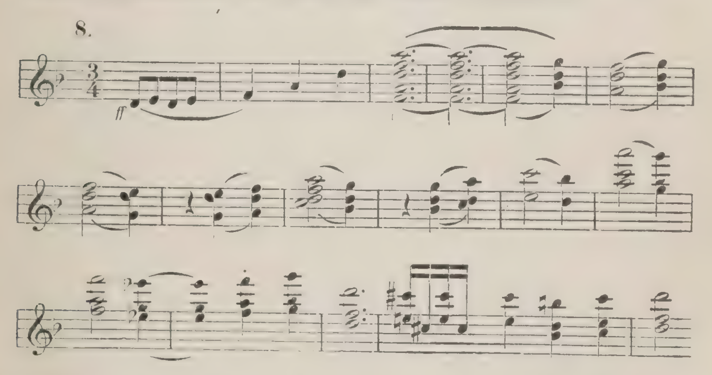
Die Frechen sollen jedoch ihre übermütige Erobererfreude nicht lange geniessen. Mit vernichtenden Keulenschlägen fahren unversehens wütige, ungeheure Arpeggien des Klaviers darein und reissen die Herrschaft an sich, um unter unablässigem schweren Ringen dem Hauptthema nach und nach eine Gasse zu bahnen, zurück ins B-dur, die Haupttonart des Satzes. Da kommt denn nach beendetem Kampf in der Reprise die ganze Natur wie nach einem Gewittersturm erfrischt zum Wiederaufatmen. Höchst reizvoll klingt der Durchführungssatz aus und in die Reprise über. Man vermeint in den zarten *pp*-Klavierarpeggien Blättergeflüster, Quellenmurmeln und das leise Rieseln eines Maienregens in duftiger Waldeinsamkeit zu vernehmen. Unmittelbarer noch wie in dem poetischen Anfang des Satzes wird hier das sanft und weich einsetzende Waldhorn, in seiner Klangfarbe bereichert durch Klarinette, Fagott und Streichorchester, als selbstverständliche, natürliche Waldhorn-Ergänzung zu der Herrlichkeit der Waldnatur empfunden. Die Reprise interessiert noch technisch durch meisterliche organische Konzentration. In äusserst knapper Fassung kehren die Motive in der Haupt- und parallelen Molltonart (B-moll) wieder. Die rückschauende Koda, deren Eintritt durch dumpf grollende Triller des Klaviers in der grossen und Kontra-Oktave markiert ist, beherrscht das Hauptthema voll triumphierender Freude. Den Höhepunkt der Koda bildet eine grossartige Steigerung mit dramatisch erregten Freudeausbrüchen des Orchesters und Klaviers gemeinsam, wobei keiner den andern ausreden lässt und in jauchzender Bestätigung ihm ins Wort fällt.

2. Satz. Allegro appassionato.

Der zweite Satz ist seiner Form nach ein Scherzo streng Beethoven'scher Gesetzmässigkeit, inhaltlich jedoch
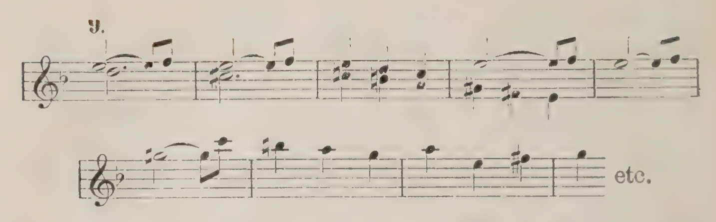
originaler Brahms in jeder Note. Dieser Satz ist ungemein leidenschaftlich und in höchst Brahms-echtes, schier Rembrandtisch anmutendes Helldunkel gehüllt. Nordische Herbheit, eiserne Strenge und resignierte Entschlossenheit klingen aus seinem, dem Klavier gegebenen Hauptthema (Beisp. 8), das gewissermassen erst zwei Takte ausholt, um dann in einem schreckhaften D-moll-Sextaccorde mit der Faust auf den Tisch zu schlagen: „Allein ich will!" Obschon in dem Satz Pathos vorherrscht, man stampfende Sporenstiefel hört, und überdies die pathetischen Accente des ersten Satzes Einen noch in den Ohren fortklingen, bildet dieses Scherzo doch, in Eins betrachtet, einen sehr merkwürdigen Gegensatz zu allem Vorangegangenen. Eine ganz eigene Welt thut sich darin auf, ein dorflicher Erdenwinkel, worin Einfachheit und schlichte Sitten herrschen.

8.
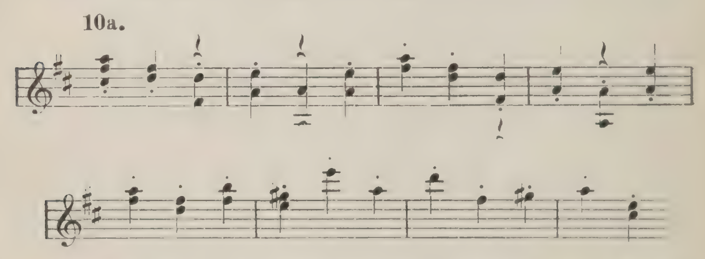


Ungeahnt freundlich spinnt darnach der Satz sich weiter. Nach einem liebenswürdigen Sichbesinnen der Violinen, 11 Takte lang, erklingt wunderbar anheimelnd nach dem drohenden Ungestüm des Anfangs ein volkstümlich ländlerhaftes Gegenthema (Beisp. 9) voll Innigkeit und heimlicher Liebe, wie es Brahms so liebt.

9.
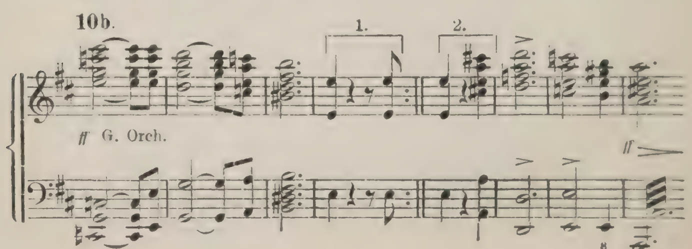


Das Trio in D-dur beginnt wie ein derblustiger Bauerntanz. Nachdem die schnellfüssigen Violinen voll Uebermut sich mit dem Trio-Thema (Beisp. 10a) ergötzt haben, kommen zu gleichem Zweck sogar die sonst so würdesamen Hörner herbeigeeilt und entwickeln schon in der gewissermassen ihren kurzen Beinen höchst beschwerlich fallenden Hurtigkeit drolligen Humor.

10a.



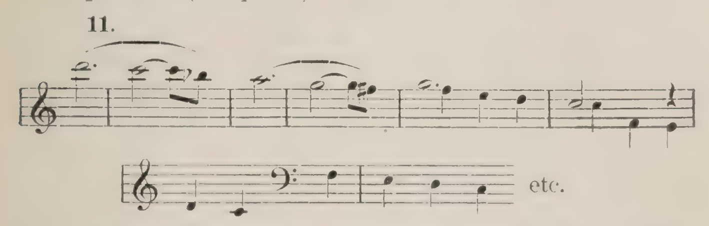
Der Nachsatz (Beisp. 10b) steht da wie der unversehends unter die Tanzenden getretene gravitätische, respektgebietende Dorfschulze selber.

10b.



Nicht länger vermag nunmehr das im Trioteile lange vernachlässigte Klavier seinen Unmut zurückzuhalten — es macht seinem Aerger in verdriesslichen, galligen Legato-Oktavengängen Luft. Und siehe da. Die hohe Dorfobrigkeit selber (Beisp. 10b) greift ein. Beruhigt stimmt das Klavier alsbald über weitausholenden Harpeggien der linken Hand eine gemütvolle Liedweise an, die als das Gegenthema im Trio zu gelten hat, welche an Schumann erinnernde, schöne kantable Stelle mit dem Gegenthema des Scherzoteiles trefflich korrespondiert (Beisp. 11).

11.

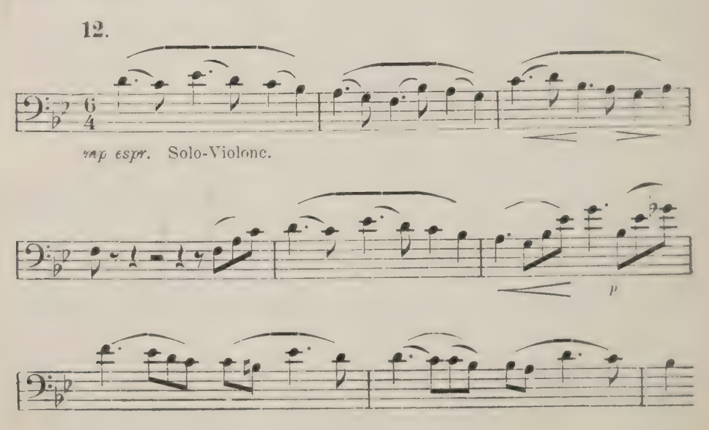


Nach einem einfachen und kurzen, aber sehr charakteristischen Rückgang stürmt das Klavier mit gehörigem Anlauf in das D-moll des Scherzo-Hauptsatzes zurück und erfolgt nun die übliche Scherzowiederholung, ohne dass jedoch noch einmal auf das Trio zurückgegriffen wird.

3. Satz. Andante.

Das Andante, wie auch darnach das Schlussrondo, gehören zum Eingänglichsten, was Brahms überhaupt geschaffen hat. Die helläugige, so gemütvolle, wie liebenswürdige Tonsprache dieser Sätze bedarf kaum eines Kommentars. Beide wirken denn natürlich auch am allgemeinsten, und vollends das „grosse Publikum", wird in der Regel erst vom dritten Satz ab warm und legt die Heuchelei ab. Das Andante bringt wohlthuende Ruhe nach dem Sturm. Dieser schöne, einfach gestaltete Satz wirkt wie eine freie Improvisation. Der Komponist ist hier gewissermassen bei sich und musi-

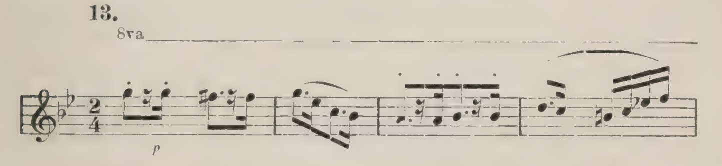
ziert für sich selbst. Dem milden, sehnsuchtsvollen, fromm ergebenen Thema (Beisp. 12), das den ganzen Satz beherrscht und vom Soloviolоncello vorgetragen wird, folgen mit dem einsetzenden Klaviersolo eine Reihe frei hinphantasierter Variationen, in denen die schön geschwungenen, klaren Linien der Violoncellomelodie zu meistens im Rhythmus verschobenen Klavierfiguren und zarten melismatischen Splittern aufgelöst sind und Einen gewissermassen wie der verflüchtigende Duft aus den Rosen des Themas vorkommen. Zuweilen taucht im Orchester das Hauptmotiv des Themas, kräftiger accentuirt, auf. Von wunderschöner Wirkung, auch rein klanglich, ist nach dem Schlusse hin die seelenvolle Fis-dur-Episode, die Frieden, heilige Ruhe, wunschlose Seligkeit paradiesischer Gefilde atmet. Gleich sanfterquickenden Himmelsbalsam tröpfeln hier die Bassarpeggien des Klaviers auf den frommen, keuschen Gesang der Klarinette. Das Klavier tritt im Andante ganz in den Hintergrund und dem Solo-Violoncellisten nebst -Klarinettisten gebühren die Lorbeeren seiner Wirkung.



4. Satz. Allegretto grazioso.

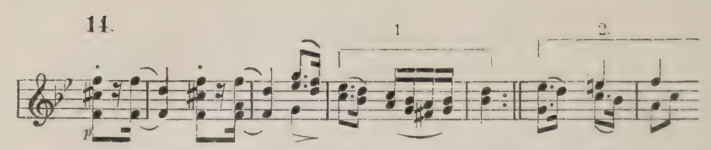
Der frische, lustige Schlusssatz wirkt von allen Sätzen des Werkes am unmittelbarsten. Er ist gefasst in grosse Rondoform mit drei Themen, auf welche Form das Ohr ja aus zahlreichen Beethoven'schen Klavier-, Kammermusik- und Symphoniesätzen, in denen man musikalisch gewissermassen gross geworden, besonders gut eingestellt ist. So kann man sich denn der anmutigen, humorsprühenden Fröhlichkeit dieses Satzes, als Erholungsfreude nach gethaner Arbeit, sorglos hingeben. In diesem heiteren Finale ist etwas von unverkennbarem Wienerischen Lokalkolorit zu verspüren. Man fühlt, warum der Norddeutsche Brahms sich fühzeitig in der Schubert-Stadt zu dauerndem Aufenthalt niedergelassen hat. Na und von Wien ist ja ein Abstecher ins Ungarland leicht gemacht; dies bestätigt das waschecht ungarische zweite Thema (Beisp. 15). Das leichtbeschwingte, vergnüglich hüpfende Hauptthema (Beisp. 13) erklingt zuerst frisch beherzt auf dem Klavier das auch, nachdem das Orchester regelmässig ohne Besinnen im unmittelbaren Anschluss es aufgegriffen hat, nicht schweigt, sondern anmutsvolle Begleit-Arpeggien beisteuert. So entwickelt sich ein frohgemutes Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester.

13.
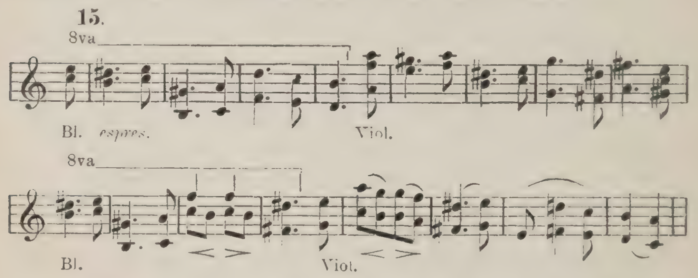


Nicht minder frisch und charakeristisch ist der Gegensatz (Beisp. 14) geartet, der mit einer eiligen aufsteigenden chromatischen Passage und in ausgelassenen, aus der dreigestrichenen in die grosse Oktave gleichsam kopfüber hinunterkollernden Quinten- und Quarten Sprüngen wieder ins Hauptthema zurückleitet.

14.

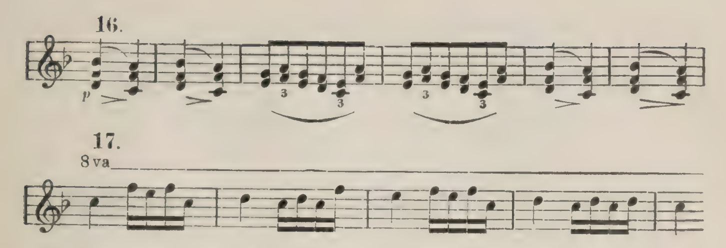


In die sich entspinnende Ueberleitung zum zweiten Thema greift das Klavier dreimal bedeutsam ein. Die beiden ersten Male mit tollen, übermütigen Schreckfortissimos. Das dritte Mal, indem er das A-moll des stark ungarisch angehauchten zweiten Themas (Beisp. 15) befestigt, das abwechselnd von den Holzbläsern nebst Hörnern und dem Streichorchester vorgetragen wird, während das Klavier mit luftigen und lockeren Triolen-Begleitaccorden sich unterordnet.

15.



Das dritte Thema (Beisp. 16) tritt unangemeldet herein. Erst auf dem Klavier zu Gehör gebracht, wird seine sinnige, anheimelnde Melodie alsdann von der Klarinette aufgenommen, wonach wiederum erst im Klavier und darnach im Orchester ein sehr frischer, charakteristischer Gegensatz (Beisp. 17) erscheint. Sodann im Durchführungsteil werden alle gehörten Motive des Satzes thematisch verarbeitet. An keinem Punkte stockt die klar übersichtliche Entwickelung, worin den Faden zu verlieren bei so grosser Prägnanz und zumal ausgesprochener Gegensätzlichkeit der Motive einem halbwegs geübtem Ohre kaum passieren kann, trotz aller Umbildungen der Motive und ihrer Teile nebst eingestreuten Ueberraschungen.



Nach regelrechter R e p r i s e klingt der Satz in einer im Tempo beschleunigten glanzvollen K o d a aus, die dem triumphierenden Hauptthema schrankenlose Freiheit und die ausgelassensten Kreuz- und Quersprünge gestattet. In wahrer Feststimmung endigt der Satz und das Werk.

Karl Söhle.



Johannes Brahms,
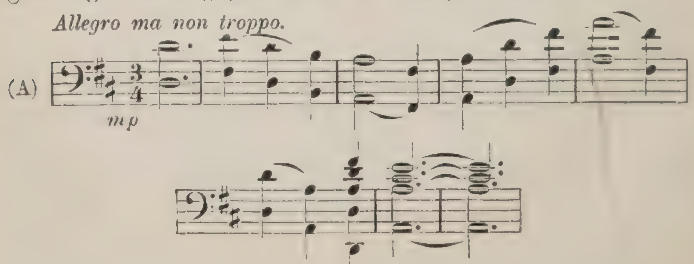
Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters.

Op. 77.

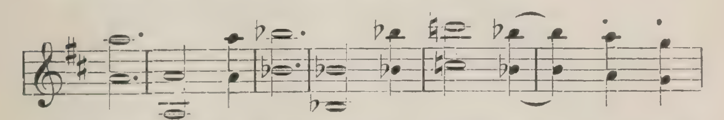
Brahms mag sein Violinkonzert 1877 oder 1878 komponiert haben. Im Winter 1878/79 wurde es von Jos. Joachim — dem es gewidmet ist — in die musikalische Welt eingeführt. Anfangs von den Violin-Virtuosen mit mehr Scheu als Entgegenkommen begrüſst, haben sich nach und nach die meisten hervorragenden Künstler an dasselbe gewagt; seit ein paar Jahren zählt es zu jenen wenigen groſsen Werken der Violinlitteratur, welche den „eisernen Vorrat“ jedes Geigers strengerer Observanz ausmachen. Es ist mit den Konzerten Beethoven's und Mendelssohn's das dritte im Bunde.

I. Satz.
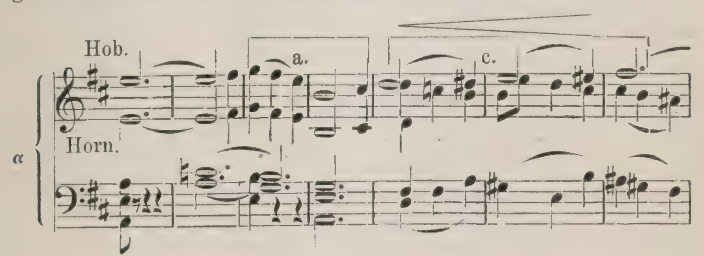
Den ersten Satz — Allegro ma non troppo, ³/₄, D-dur — eröffnen Fagotte, Violen und Violoncelli, indem sie ohne irgend eine vorhergegangene Einleitung das gedrungen-kräftige, heldenhafte Hauptthema (A)



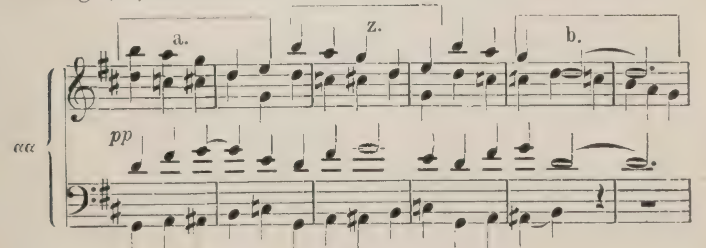
intonieren. Die von Streichern und Hoboen übernommene mildere Fortführung dauert nur durch acht Takte und wird durch ein im Unisono aller Streicher und Holzbläser einherschreitendes Oktavenmotiv:



unterbrochen, das im weiteren Verlaufe zu den manigfaltigsten Kombinationen Anlafs giebt. Bald darauf ertönt der Anfang des Hauptthemas, von den Violinen schneidig beantwortet, in den Bässen; wie zwei streitende Parteien wenden sich die in gleichen Achteln einander folgenden Stimmen gegen die Dominante A. Hier beginnt ein sanfter, sehnsüchtiger Zwischensatz (*α*):



der die wichtige motivische Gruppe a enthält und sich bis zu der im geheimnisvollsten pp auftretenden Ableitung (*αα*) derselben:
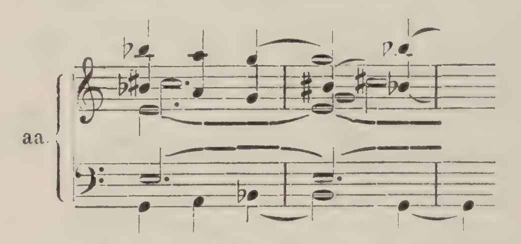


mit deren eigentümlicher rhythmischer Rückung (z) steigert. Auf der nächst tieferen Tonstufe wiederholt sich b, der Quartensprung wird aufgegriffen, und accordisch nach abwärts geführt,

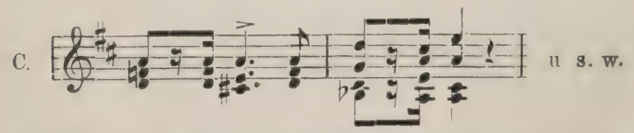
und es hat den Anschein, als sollte sich aus dem, an das liegenbleibende „cis“ sich anschliefsende Achtelmotiv (β),



wie es später thatsächlich geschieht, das Gesangsthema entwickeln. Brahms greift aber zurück auf das Motiv a, das in etwas veränderter Form (aa):
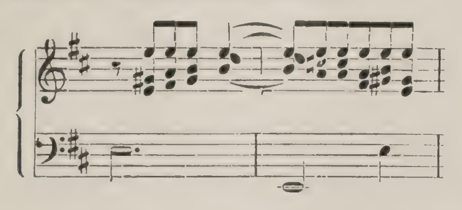


nach D-moll hinüberleitet, in welcher Tonart sodann der neue energische Gedanke (C):



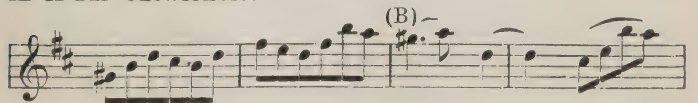
auftritt. Aus dessen Fortführung entwickelt sich ein rauschendes diatonisches Sechzehntelmotiv, mit dem das Orchester bis zum Eintritte der Solovioline spielt. In

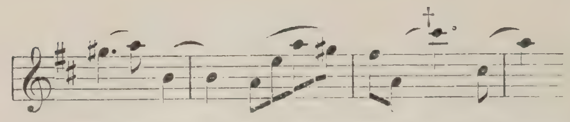
der hier abschliefsenden Einleitungsgruppe sind zwei der wesentlichsten Themen, das erste (A) und das dritte (C) bereits eingeführt, das schönste, das erst im nun beginnenden Abschnitte auftretende Gesangsthema (B), aber noch verschwiegen.

Die Solovioline beginnt — in D-moll — anknüpfend an das Hauptthema (A), zu phantasieren; das Streich-Orchester deutet C an, die Holzbläser ergreifen das Drei-Noten-Motiv aus dem 2. Takt des Hauptthemas (A) endlich fügt sich, wie von selbst der erste Takt desselben vor die Drei-Notengruppe, auf dem D-dur Quartsextaccord (a, d, fis) treten endlich unverkennbar die Umrisse des Hauptthemas in den Orchester-Violinen hervor. Violen und Violoncelli schliefsen sich dem Gesange an, dehnen ihn, aber erst die Solovioline bringt ihn in hoher Lage unverhüllt in klarer, ruhiger Schönheit. Er erscheint in dieser Form nicht mehr heldenhaft, sondern weich und rührend. Umspielt vom Solo fliefst — mit leichter Veränderung — der Gesang bis zum Oktavenmotiv fort, das nun in den Bässen, mit entschiedener Wendung gegen die Dominante (A-dur) intoniert, von den andern Streichinstrumenten beantwortet wird. Die Solovioline bringt dazu ein neues Accordmotiv:

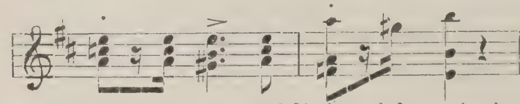


Der Zwischensatz (α) gegen früher eine Quinte höher stehend, leitet bis zu dem Achtelmotiv (β), aus dem sich hierauf — zum ersten Male — das Gesangsthema (B) in A-dur entwickelt:
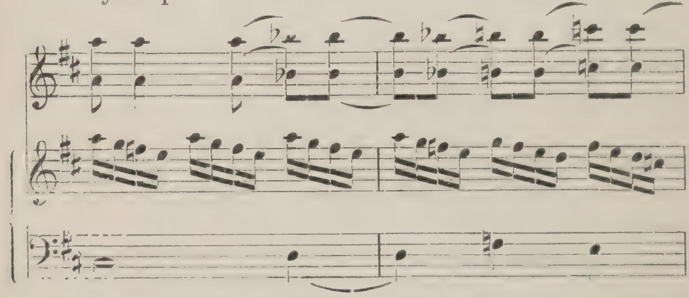




Sogleich wiederholt das Orchester den lieblichen Gedanken, die Sologeige greift den Sprung † auf, spielt kurze Zeit mit diesem Motivchen, bis sie das Schaukeln und Kosen aufgiebt, sich in tiefere Lagen herabspinnt und mit dem Streich-Orchester in der — in A-moll auftretenden — Gruppe (aa) vereint. Nicht lange dauert das ruhige Sinnen, so fährt die Solovioline mit dem 3. Thema (C) in A-moll, scharf und keck dazwischen:
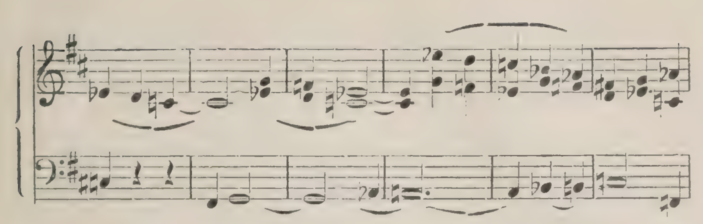


Das Sechzehntelmotiv schliefst sich, wie im ersten Abschnitte an, das Solo paraphrasiert dazu das Motiv C in der synkopierten Form:
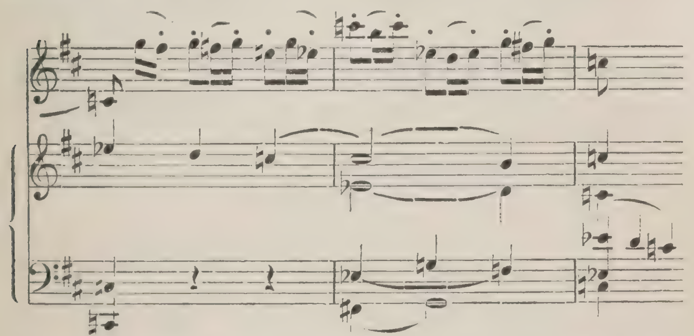


und der zweite Abschnitt (eigentlich nur eine ausführlichere und nach der Höhe der Dominante [A-dur] ansteigende Repetition des ersten Abschnittes) eilt seinem Ende zu.

Der Eintritt des Hauptthemas, nach A-moll versetzt, bezeichnet den Beginn des Durchführungssatzes, in welchem das vorhandene thematische Material in ebenso poesie- als kunstvoller Weise bearbeitet wird. Besonders bemerkenswert ist der schwelgerische Ausbau des Motives a



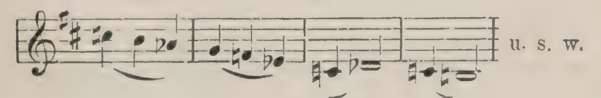
aus dem dann unter Einführung einer neuen Figur eine reizende Umspielung und thematische Bearbeitung desselben hervorgeht.



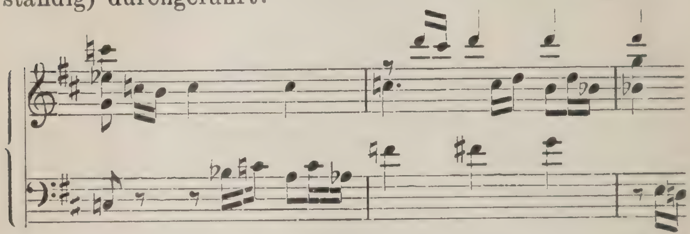
Es ist leicht zu bemerken, dafs die Unter-Teile des Motives a, welches das erste mal so:



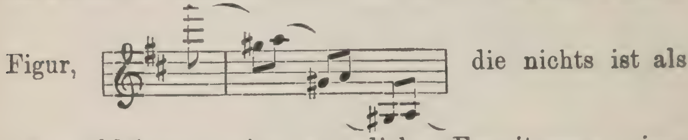
und ähnlich erschien, nunmehr so weit auseinandergerückt sind, dafs das aufsteigende Sekundenmotiv jetzt den Bafs abgiebt. Thatsächlich werden auch im Weiteren das Motiv der absteigenden drei Noten und das Sekundenmotiv gesondert entwickelt:



Nachdem das Orchester eine Gegenbewegungsform der Spiel-Figur polyphon (d. h. in allen Stimmen selbständig) durchgeführt:



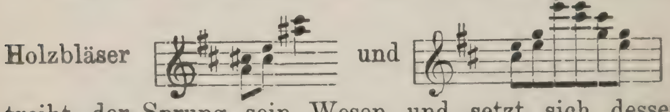
und diese Entwicklung im kräftigen unisono abgeschlossen hat, umspielt die Solovioline das in den Bässen auftauchende Oktavenmotiv mit einer weitausgreifenden

Figur,  die nichts ist als

eine Ableitung, eine räumliche Erweiterung eines

Gliedchens des Gesangsthemas.

Die absteigende Quinte, (a, d) ist zu einem Nonenabsturze (a, gis) geworden; die Noten bekamen denselben Zeitwert. — Noch in den nächstfolgenden Begleitungsfiguren der

Holzbläser 

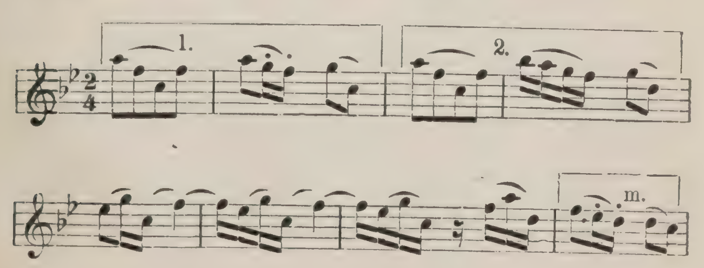
treibt der Sprung sein Wesen und setzt sich dessen Einfluſs bis in den — nach einem langgedehnten a der Bässe — mit dem Hauptthema (in D-dur) triumphierend eintretenden Abschnitt des 1. Satzes in Form einer

Figuration in den Violinen fort:
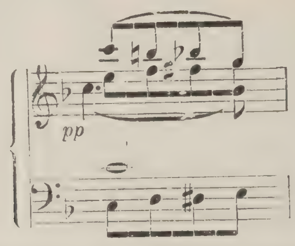
Von hier an entspricht Alles dem oben hinlänglich beleuchteten zweiten Abschnitte. Die Themen sind aber in die Tonart D-dur versetzt. Nach einigen brillanten Läufen und Arpeggien in der Solovioline beginnt nach einem Trugschlufs in B dur die Coda mit der Kadenz; die Ausführung derselben wurde vom Meister dem betreffenden Spielern überlassen. Er selbst hat keine Kadenz durch den Druck veröffentlicht. Nochmal trägt die Solovioline das gleichsam verklärte Hauptthema vor, während dazu die Orchester-Geigen einen chromatisch aufsteigenden Gang ausführen, dessen erste Quellen in den Gruppen c und *αα* zu suchen sind und der sich oft und oft im Laufe des Satzes bald deutlicher, bald weniger deutlich geltend macht. Nach Berührung der Unterdominante (G-dur) schliefst das Stück mit einem kurzen Animato, in dem noch eine Anzahl früherer Motive und Figuren andeutungsweise vorbeigeführt werden.

II. Satz.
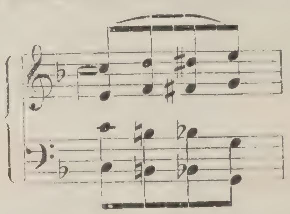
Der zweite Satz — Adagio, 2/4, F-dur — beginnt mit einem breit ausströmenden Bläsersatze, dessen Melodie von der Hoboe vorgetragen wird. Der Gegensatz von tonalen (den Gesetzen der Tonleiter entsprechenden) und chromatischen (d. h. in halben Tönen auf- und absteigenden) Elementen, der schon im ersten Satze zu Tage trat, wird auch in dieser Melodie nicht unberührt gelassen. Accordisch beginnt sie:



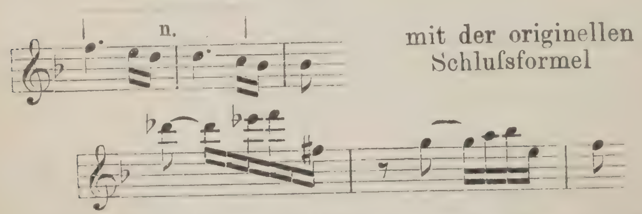
Sogleich daran fügt sich aber der chromatische, düster drohende Takt:



dem nun wieder ein freundlich schmeichelnder Takt folgt, um sogleich der unheimlichen Umkehrung des obigen:



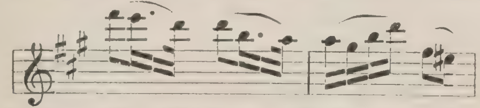
Platz zu machen. Nochmals beginnt die Hoboe ihre Melodie und führt sie zur Höhe, um sie dann in einem mild resignierten Gesange

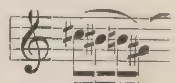


mit der originellen Schlufsformel

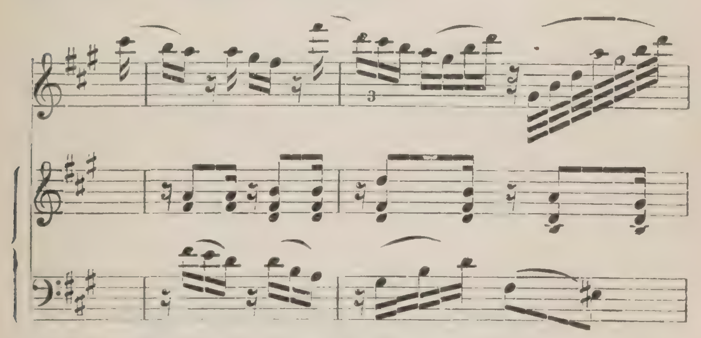
ausklingen zu lassen. (Der thematische Zusammenhang zwischen n und m ist zu bemerken.) — Alsbald tritt die Solovioline ein, nimmt die erste Melodie auf (die von verschiedenen Instrumenten teilweise imitiert wird), dehnt aber sogleich die ersten zwei Taktpaare (1 und 2) zu dreitaktigen Gruppen aus. Das chromatische Motiv

um ½ Ton höher als anfangs, (auf des einsetzend) bringt mit einem Schlage einen raschen Wechsel in der Harmonie hervor. Mit einzelnen Motivstückchen spielend, phantasiert die Solovioline fort und wendet sich gegen Fis-moll, in welcher Tonart sich ein, aus n hervorgegangener, annähernd recitativischer Satz entwickelt:



Nebenher geht, teilweise als Begleitungsfigur benutzt, in verkürzter Form das drohende Motiv: 

Nach einer kurzen Fermate erscheint das Fis-moll Recitativ in den Violoncellen, etwas anders rhythmisiert und durch Pausen unterbrochen:



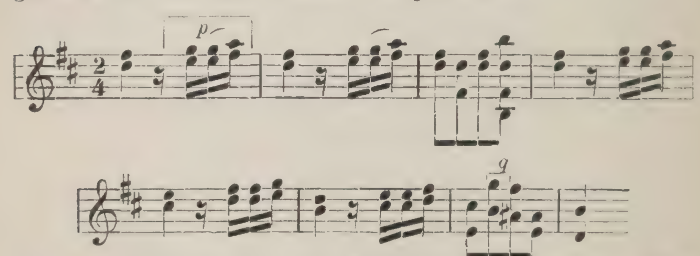
Bald tritt — zuerst zweitaktig in der Hoboe, dann dreitaktig in der Solovioline — die Anfangsmelodie ein, verbreitet sich unter Festhaltung des Motivs einigermafsen, ohne gerade in wichtigen Dingen von der ersten Fassung abzuweichen und erstirbt nach einem lieblichen Aufschwunge auf dem dreigestrichenen f. —

In diesem 2. Satze verwendet Brahms aufser den Streichern und Holzbläsern nur zwei Hörner (in F). Innigkeit, Weichheit und Wohllaut sind die Haupteigenschaften dieses überaus schönen Stückes.

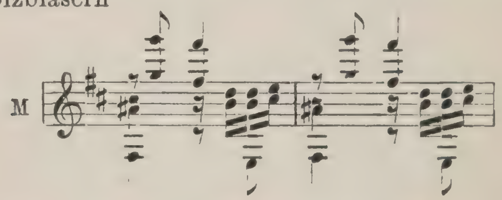
Hat sich in den bisherigen Sätzen dieses Konzerts die Solovioline stets eine Zeitlang besonnen, in das Getriebe der Stimmen einzugreifen, so setzt sie in dem nun folgenden

III. Satz
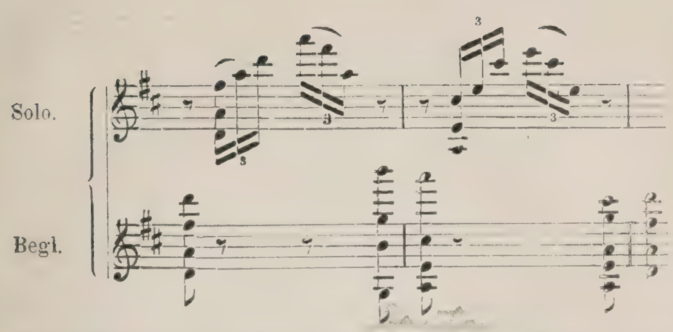
Allegro giocoso, ma non troppo vivace, ²/₄, D-dur — fast ganz allein mit dem flotten Hauptthema



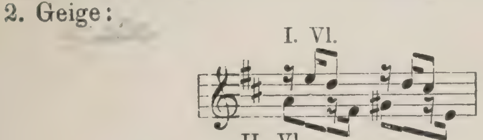
ein, das alsbald von den Holzbläsern repetiert, aber deutlicher gegen H-moll hingeleitet wird. Es beginnt ein Spiel mit den Motiven p und q zwischen Solovioline und Holzbläsern



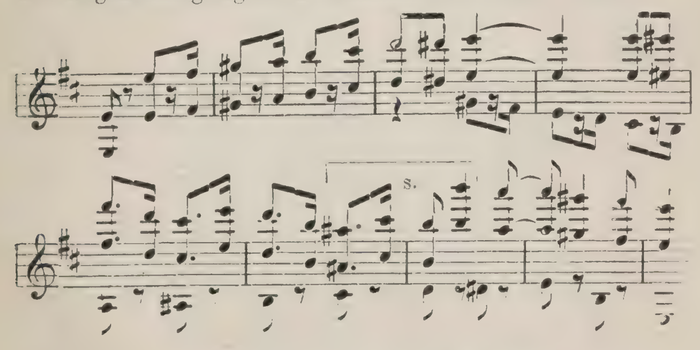
nach dessen Steigerung das Anfangsthema im Tutti des Orchesters nochmal erklingt, aber entschieden in D-dur schliefst. — Die nun folgende Überleitung in die Dominanttonart (A-dur) ist hauptsächlich aus dem auseinandergezogenen Motiv des 7. Taktes des Hauptthemas entwickelt. Es tritt zuerst in folgender Form auf:



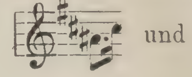
sodann hört man es, wie eine Neckerei zwischen 1. und 2. Geige:

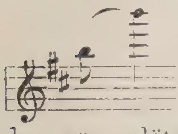


aus der sich dann die Solovioline mit auf- und abstürmenden Läufen gleichsam befreit und freudig das scharf rhythmisierte 2. Thema anstimmt, zu dem sogleich die Gegenbewegungsform desselben den Bafs liefert:
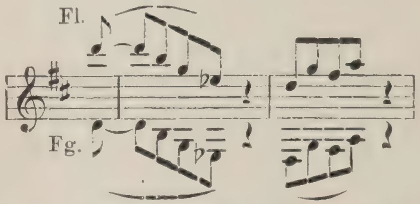


Die Fortführung wird aus dem Motiv s entwickelt. Sogleich kommt dies 2. Thema nochmals, jedoch kontra-

punktisch so versetzt, dafs der aufsteigende Teil desselben von den Instrumenten, die absteigende Gegenbewegung von den hochliegenden Violinen gespielt wird. Wieder wird s und dessen zwei Unterteile  und

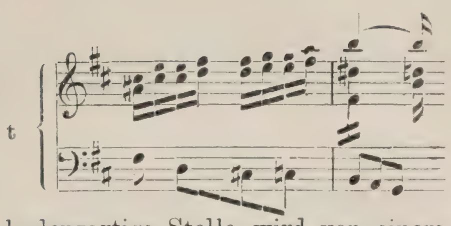
 zum Weiterspinnen des Satzes verwendet, der nun plötzlich, wie um eine Ecke schreitend, der Tonart D-dur zusteuert, in der das 1. Thema kurz berührt wird. Eine hier folgende Zwischengruppe ist aus dem Motive p (s. Seite 13) gewoben, um sich bald der Unterdominante G-dur zuzuwenden, in welcher das kurze 3. Thema, 3/4 Takt,
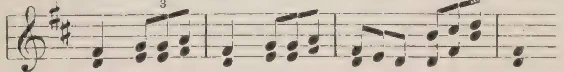


des sich als Rondo charakterisierenden Satzes auftritt. Nachdem dieser neue Gedanke in E-dur wiederholt, fortgesetzt und von den Flöten und Fagotten zerpflückt wurde



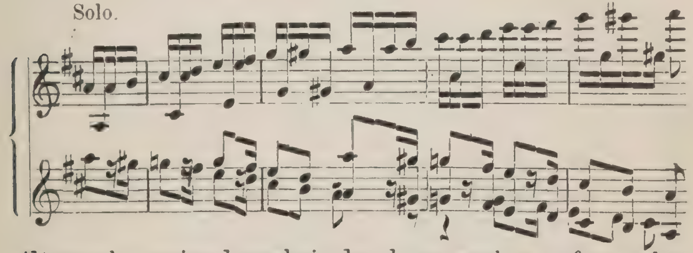
kehrt der Satz wieder in den geraden Takt und nach D-dur zurück. Hier erscheint das 2. Thema mit einer Hinneigung gegen G-dur und wird — wie bei seinem ersten Auftreten — fortgeführt; mit der Gruppe M (S. 13) meldet sich das Hauptthema an, das im hellsten Orchestertutti alsbald einfällt. Nebenher entwickelt sich im Basse ein chromatisches Motiv (t)



Eine kadenzartige Stelle wird von einem launigen Spiel mit bekannten Motiven und Motivchen begleitet und mündet wie auf einer aussichtsreichen Höhe auf der Dominante A. Es beginnt die Coda (Poco piu presto) mit einer $^{6}/_{8}$-taktmäfsigen Variierung des Hauptthemas

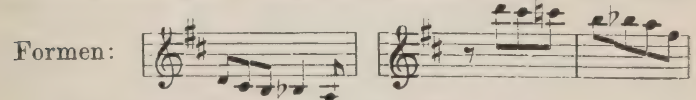


eine neue Form des 2. Themas:

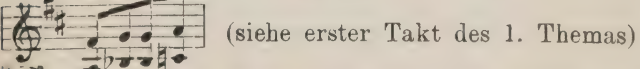


eilt rasch zweimal vorbei; das kurz vorher aufgetauchte chromatische Motiv dominiert flüchtig in verschiedenen

Formen:



Mit Motivteilchen des ersten Themas:



(siehe erster Takt des 1. Themas)

eilt nun der Satz seinem Ende zu. Drei scharfe Tuttischläge beenden dieses Stück und somit das ganze Konzert.

R. Heuberger.



Johannes Brahms,

Konzert für Violine und Violoncell

mit Orchester. (Doppelkonzert.)

op. 102.

Konzerte für mehr als ein Solo-Instrument mit Orchesterbegleitung hat die Literatur mehrere aufzuweisen. Ich erinnere beispielsweise nur an die Doppel- und Tripelkonzerte (für 2 und 3 Klaviere) von Bach, das Doppelkonzert (für Violine und Viola) von Mozart, das Tripelkonzert (für Klavier, Violine und Violoncell) von Beethoven und die Doppelkonzerte (für 2 Violinen) von Spohr. Merkwürdigerweise ist jedoch, so viel ich weiss, die so nahe liegende Zusammenstellung von Violine und Violoncell vor Brahms noch von keinem anderen Komponisten versucht worden

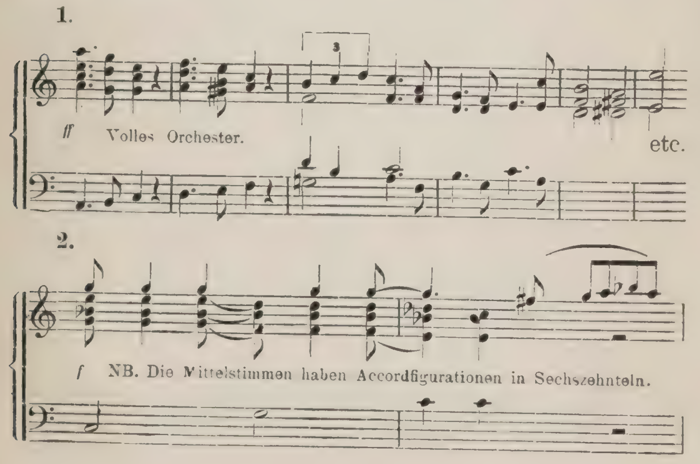
Wie sich das bei Brahms eigentlich von selbst versteht, ist das vorliegende Werk trotz der reichen Ausstattung der beiden Principalstimmen nicht etwa ein glänzendes Duo mit Orchesterbegleitung, sondern hat vielmehr ein durchaus symphonisches Gepräge, und will demgemäss nicht nur von den Ausführenden, sondern auch von den Zuhörern in erster Linie als Musikstück aufgefasst sein. Beide Faktoren, die Soloinstrumente und das Orchester, sind in gleichem Masse an dem musikalischen Aufbau des ganzen Werkes beteiligt, in

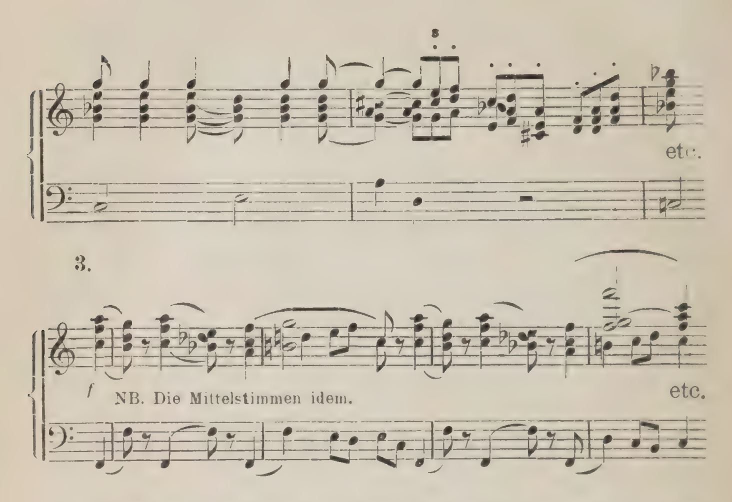
dem der melodische Faden bald hier, bald dort aufgegriffen und weiter gesponnen wird. Mögen die Leistungen der beiden Solisten auch noch so sehr das Interesse in Anspruch nehmen, so sind letztere doch andererseits bis zu einem gewissen Grade nichts mehr und nichts weniger als *Primi inter pares*, denn ihre bis aufs Höchste gesteigerte Vortragskunst steht hier als Mittel zum Zweck vorzugsweise im Dienste der plastischen Darstellung eines höchst bedeutenden, vornehmen und eigenartigen musikalischen Gedankeninhalts.

Das Doppelkonzert besteht aus drei in sich abgeschlossenen, vollkommen selbständigen und von einander getrennten Sätzen: Allegro ($\frac{4}{4}$-Takt) in A-moll, Andante ($\frac{3}{4}$-Takt) in D-dur und Vivace non troppo ($\frac{2}{4}$-Takt) in A-moll mit Schluss in A-dur.

I. Satz. Allegro.
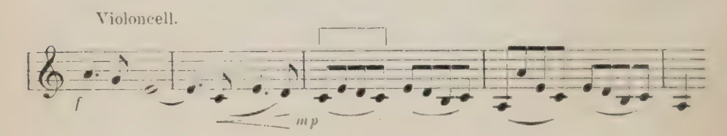
Die drei Hauptthemen des ersten Satzes ($\frac{4}{4}$-Takt, A-moll) treten unmittelbar nach einander im ersten grossen Tutti (Buchstabe A—D) auf und zwar in nachstehender kräftiger Gestalt.



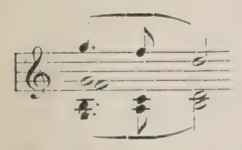


Diese auf breiter Grundlage ruhende Exposition bildet jedoch keineswegs den Anfang des Satzes. Ihr voran geht vielmehr im Anschluss an ein kurzes viertaktiges Orchestervorspiel und unter Benützung der darin enthaltenen, dem Thema 1 entlehnten Motive eine Kadenz, an welcher sich zunächst das Violoncell beteiligt; erst später, nachdem die Blasinstrumente in einem fünftaktigen Zwischenspiel auch das Thema 3 kurz angedeutet haben, gesellt sich auch die Violine hinzu.

Nach dem ersten grossen Tutti übernehmen die beiden Soloinstrumente bis auf weiteres wieder die Führung und stimmen nach einander das Thema 1 an, Dasselbe gestaltet sich hier aber schon vom zweiten Takt an anders wie oben angegeben und zwar zunächst so

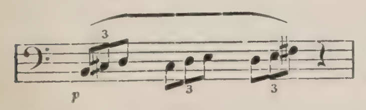


Die vier eingeklammerten Achtel liefern das Material zur weiteren Fortspinnung des melodischen Fadens; später folgen immer leiser werdende Accordfigurationen in Achteltriolen, in welche das von den Bläsern diesmal zart intonierte Anfangsmotiv:



wieder hineinspielt um den Übergang nach dem Gesangsthema 3 (Tonart C-dur) zu vermitteln, welches sich nun, vom Soloviloncell vorgetragen, zum ersten Male voll entfaltet. Die Soloviline wiederholt den Anfang desselben und lenkt dann, indem sie in echt Beethoven'scher Manier eine schon dagewesene Achtelfigur plötzlich in der Verkleinerung (in Sechzehnteln) bringt, natürlich den nächsten Abschnitt ein, welcher allerlei aus dem Vorhergehenden unmittelbar herausgewachsenes und damit in engster Verbindung stehendes Passagenwerk enthält.

Einen förmlichen Abschluss hat der erste Teil nicht, sondern geht unmittelbar in den zweiten Teil (die Durchführung) über. Ein kräftiges Tutti, welches die Themen 2 und 3 verarbeitet, bringt uns zur Oberdominante von H-moll, wo die beiden Soloinstrumente wieder *unisono* mit dem Thema 1 einsetzen. Vom dritten Takt an nimmt dasselbe jedoch abermals eine unerwartete Wendung, indem der Komponist das Vierteltriolenmotiv herausgreift um es selbständig zu verwenden, erst in seiner ursprünglichen Gestalt und dann in der Verkleinerung. Durch die auf diese Weise entstehende Figur
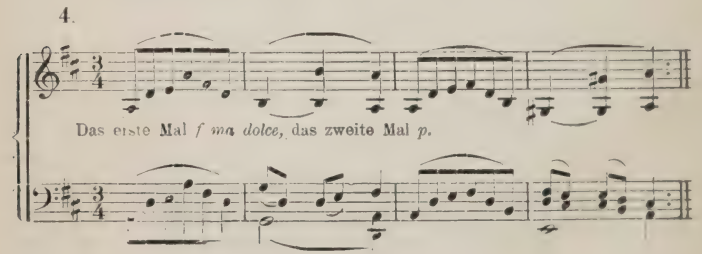


wird die Bewegung allmählich wieder gesteigert, um schliesslich überzugehen in eine lange von den beiden Soloinstrumenten geschlungene Trillerkette (Buchstabe J). Das Orchester wirft leise mahnend Bruchstücke aus dem Thema 2 dazwischen und rafft sich dann kühn modulierend

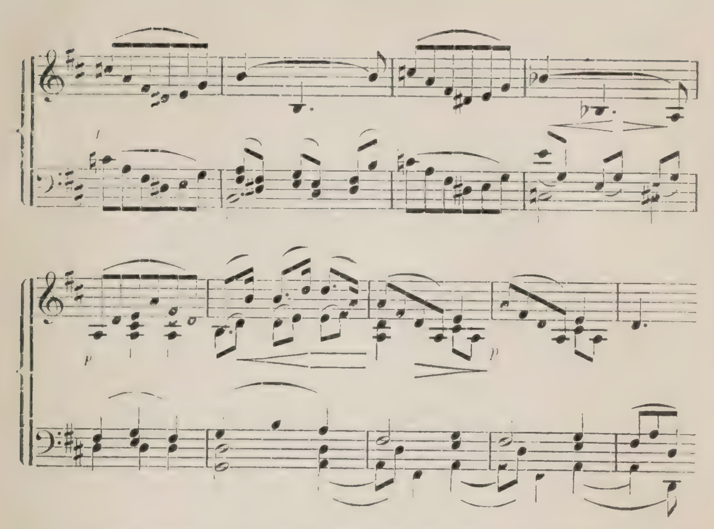
allmählig wieder ganz empor um plötzlich (Buchstabe K) eine lange Reihe tiefer, *pp* angehaltener Accorde anzustimmen: As-dur, Gis-moll, E-dur, E-moll, C-dur, C-moll und abermals As-dur. Auf der Grundlage dieser geheimnisvollen Modulation arbeiten sich die beiden Solostimmen allmählig wieder *pp* aus der Tiefe nach der Höhe empor, gestatten oben angekommen den Holzbläsern ein leises Wort, und nehmen dann einen erneuten Anlauf (*crescendo molto*), welcher zum Anfang des dritten Teils führt (Buchstabe L). Derselbe verläuft zunächst wesentlich anders als der erste Teil, indem die Kadenzen fortfallen und die 86 Takte von Buchstabe A bis E hier in weiser Oekonomie bis auf 23 Takte (Buchstabe L bis M) zusammengeschrumpft sind. Das Gesangthema 3 tritt nun in A-dur auf. Das darauf folgende Tutti bringt in gedrängter Form noch einmal den Inhalt der beiden früheren grossen Tuttis und bereitet dann den letzten Eintritt der Soloinstrumente vor, welche gemeinsam das Thema 1 wiederholen und auch den Anfang des Themas 2 noch einmal flüchtig berühren, um dann mit kräftigen Unisonopassagen den Satz wirkungsvoll zu beschliessen.

II. Satz. Andante.

Der zweite Satz ($\frac{3}{4}$-Takt, D-dur) ist in einfacher Liedform gehalten. Nach zwei aus den beiden ersten Tönen des Hauptthemas gebildeten lang getrennt angehaltenen und leise verklingenden Weckrufen (Hörner und Holzbläser) tritt das Hauptthema wie folgt auf:

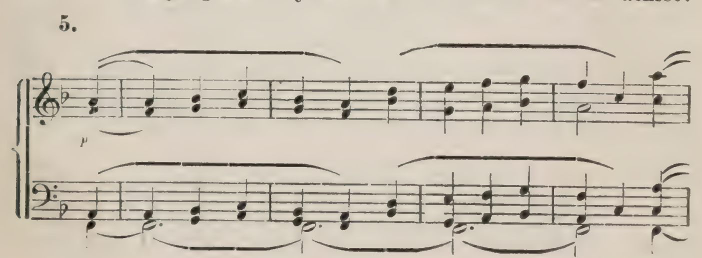
4.
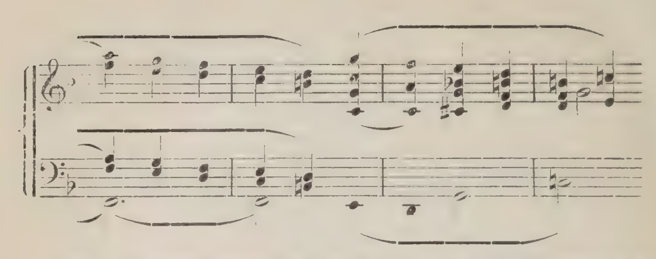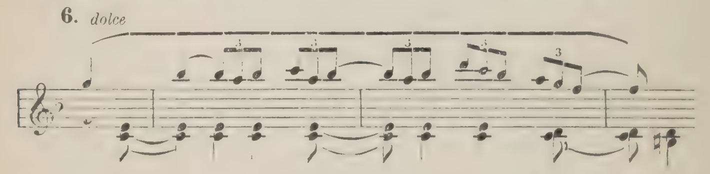




Die letzten 9 Takte werden ebenfalls wiederholt und etwas erweitert. Die Soloinstrumente treten hier überall verhältnismässig wenig selbständig hervor, sondern gehen ganz im Orchester auf, ein eigentümlicher Klangeffekt, welcher den Zuhörer vorübergehend beinahe vergessen lässt, dass der Satz einem Konzert und nicht etwa einer Symphonie angehört. Nachdem das obige Thema leise verklungen, stimmen die Holzbläser in F-dur eine ganz neue Weise an, welche ebenso wie ihre Vorgängerin idyllische Ruhe und Frieden atmet:

5.





Im Nachsatz übernehmen die beiden Soloinstrumente, welche bis dahin geschwiegen, abwechselnd die Führung und ergehen sich dabei in einschmeichelnden Triolenfiguren

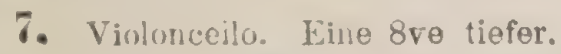


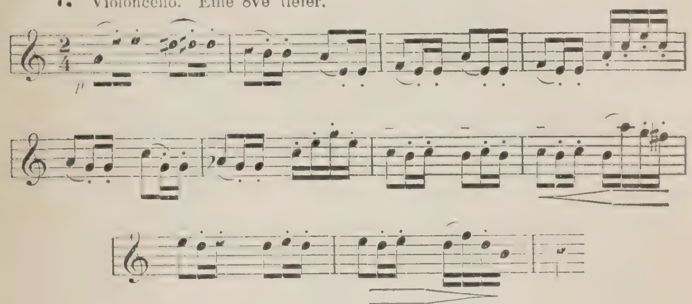
bis Buchstabe B, wo der Bläserchor abermals die obige Weise anstimmt, diesmal umspielt von Sechzehntelarpeggien der Solovioline und unterbrochen durch kurze Zwischenspiele, in welchen das Violoncell die Geige ablöst. Die Modulation wendet sich ziemlich unerwartet über Des- (Cis-dur) und Fis-moll nach der Oberdominante von D-dur, auf welcher die Soloinstrumente eine kurze Kadenz ausführen, die nach der Wiederholung des ersten Teils überleitet. In Folge einer abweichenden Instrumentierung heben die Soloinstrumente sich hier mehr vom Hintergrund des Orchesters ab als zu Anfang des Satzes. In der Koda verknüpft der Komponist die beiden Themen 5 und 6 mit einander und bringt dann zum Schluss noch einmal eine geistvolle Anspielung auf den Anfang des Satzes.

III. Satz. Vivace non troppo.

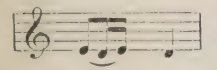
Sprach aus dem ersten Satz kecker, froher Mut, frische, jugendliche Kraft und Entschlossenheit und gewährte uns

der zweite ein stimmungsvolles Bild ruhigen, beschaulichen Insichgekehrtseins, so kommt im dritten der Humor zu seinem vollen Rechte. Das Violoncell beginnt sofort mit folgendem anmutigen Hauptthema:

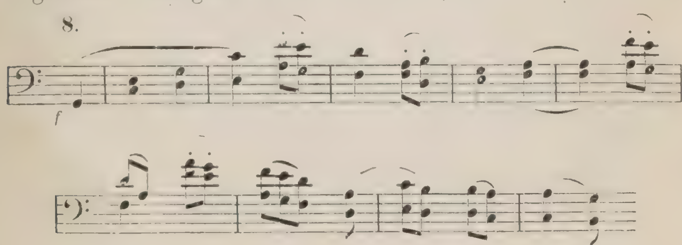




Nachdem die Violine dasselbe zwei Oktaven höher wiederholt hat, wird zunächst die in den vier letzten Takten enthaltene Figur:

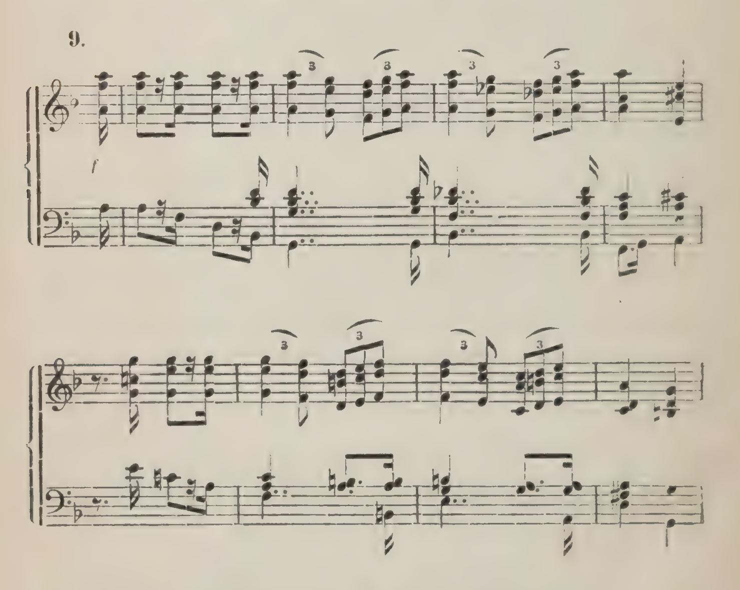


benutzt, um den Faden weiter zuspinnen; im fernern Verlauf entwickelt sich daraus eine Sechzehnteltriolen-Passage, welche zu einer abermaligen Wiederholung des Hauptthemas führt, diesmal im Orchestertutti *ff*. Die Soloinstrumente greifen die 4 Schlussaccorde dieses Tutti wieder auf, bringen dieselben in der Vergrösserung und knüpfen daran die Überleitung zu folgendem Gesangsthema:
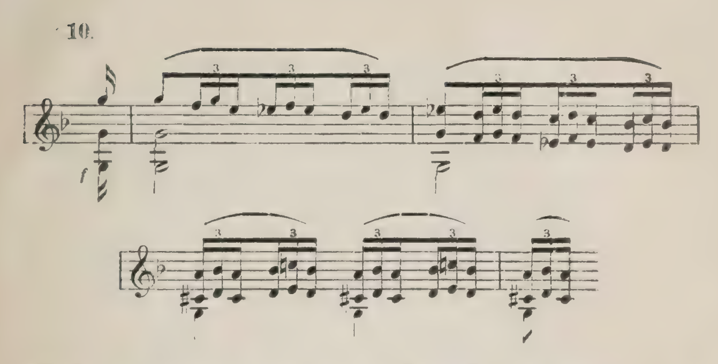


Das sieht sehr einfach aus, ist aber sehr schwer so ungezwungen zu spielen, dass es so rund und weich klingt, als teilten sich zwei Instrumente in die Doppelgriffe. Reizend ist am Schlusse der Wiederholung dieser Kantilene die Ausdehnung des vorletzten Taktes auf $\frac{3}{4}$- und $\frac{4}{4}$-Takt, wodurch eine zwar nur kurze, aber sehr wirkungsvolle rhythmische Abwechselung entsteht. Unmittelbar darauf greift der Komponist zum Hauptthema zurück, gewinnt demselben jedoch dadurch, dass er den Anfang desselben zunächst in Dur statt in Moll und in sanft dahingleitenden, gebundenen Achteln bringt, ganz neue Seiten ab.

Der zweite Teil des Finale enthält drei vollständig neue Themen und zwar zunächst das heroische:



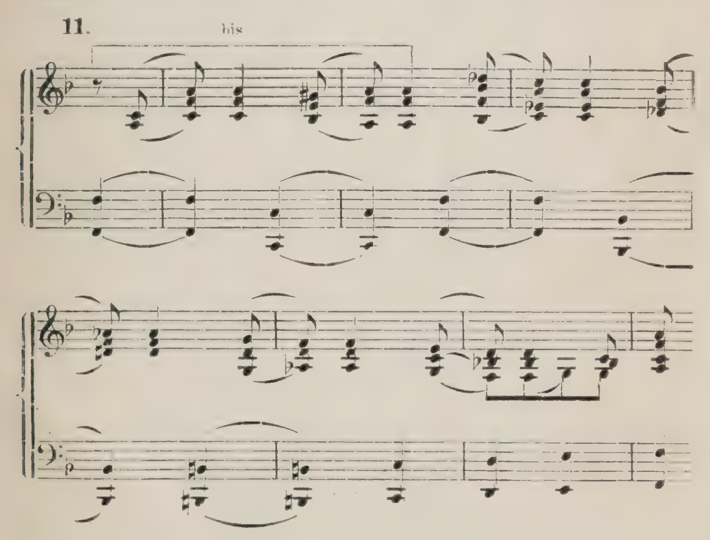
Und in unmittelbarem Anschluss daran:

10.



ferner die zunächst von den Holzbläsern angestimmte und von den Soloinstrumenten mit gebrochenen Accorden begleitete, dann von diesen selbst weiter fortgeführte und endlich vom Streichquartett in D-dur übernommene träumerische Weise:

11.



Trotz dieses Reichtums an neuen selbständigen Gedanken, fällt dieser mittlere Teil durchaus nicht aus dem Rahmen des ganzes Satzes heraus. Es ist alles so fest gefügt und reiht sich so natürlich an einander, dass die innere Einheit durch die äussere Vielheit nirgends beeinträchtigt wird. Überraschend frisch klingt später der Wiedereintritt des ersten Hauptthemas bei Buchstabe E. Von hier an entwickelt sich der dritte Teil analog dem ersten. Das Gesangsthema 8 tritt in A-dur auf und klingt hier besonders eindringlich, weil das Violoncell die Oberstimme, die Geige dagegen die Unterstimme übernimmt.

Vor der eigentlichen Koda ist noch eine Episode (*poco meno allegro*) eingeschaltet, welche in etwa an das *poco sostenuto* am Schlusse des Finale der F-dur-Symphonie erinnert mit dem Unterschied, dass im vorliegenden Fall der Satz nicht ruhig und leise ausklingt, wie man halb geneigt ist, zu erwarten, sondern dass der Komponist sich kurz vor dem Schluss noch einmal aufrafft, um im *Tempo primo* abzuschliessen.

Ohne den längst anerkannten hohen Wert der beiden Klavierkonzerte und des Violinkonzertes von Brahms irgendwie schmälern zu wollen, möchte ich doch beinahe behaupten, dass dem Doppelkonzert die Palme gebührt. Reich an schönen Gedanken und geistreichen Kombinationen, kühn entworfen und formvollendet sind sie alle; welches grössere Werk von Brahms wäre das überhaupt nicht! Aber das Doppelkonzert scheint mir freundlicher, äusserlich gefälliger und für den Laien leichter verständlich als seine drei Vorgänger. Ob es deshalb jemals in demselben Maasse Gemeingut der ganzen musikalischen Welt werden wird, wie so manches andere Werk des Meisters, ist freilich eine andere Frage. Zwei Virtuosen, welche den nicht zu unterschätzenden musikalischen und technischen Schwierigkeiten des Doppelkonzertes in gleicher Weise vollkommen gewachsen, und — wie man zu sagen pflegt — zusammen darauf eingespielt sind, finden sich nicht jederzeit zusammen. Die beiden Principalstimmen

enthalten allerdings nichts, was der Natur der betreffenden Instrumente zuwiderläuft. Ihre Fassung ist bis in die kleinsten Kleinigkeiten hinein eine vom technischen Standpunkte aus so sorgfältig durchdachte, dass die Vermutung nahe liegt, der Komponist habe vor der Veröffentlichung seines Werkes mit ihm nahestehenden und seines Vertrauens würdigen Meistern der betreffenden Instrumente Rat gepflogen. Allein das ändert nichts an der Thatsache, dass eine eminente Technik und eine ungewöhnliche Objektivität des Vortrags seitens der beiden Solisten dazu gehört, um das Werk so wiederzugeben, dass nicht nur die musikalische Korrektheit, sondern auch die sinnliche Klangschönheit allenthalben gewahrt werde. Spieler, welche gewohnt sind, ihr Können vorzugsweise in den Dienst weniger gehaltvoller und mehr auf äusseren Effekt beruhender Kompositionen zu stellen, dürften an den Klippen des Doppelkonzertes leicht Schiffbruch leiden. und die Anforderungen, welche der Komponist an die Feinfühligkeit und Schlagfertigkeit von Dirigent und Orchester stellt, sind ebenfalls nicht zu unterschätzen. Sind jedoch alle Bedingungen erfüllt, so wird das köstliche Werk niemals verfehlen, sich die Liebe und Bewunderung eines musikalisch intelligenten Publikums zu erobern. Gediegenen Klavierspielern sehr zu empfehlen ist die eingehende Beschäftigung mit der vortrefflichen Übertragung für Pianoforte zu 4 Händen von Robert Keller.

G. H. Witte.

Kumpf & Reis, Frankfurt a. M.